

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía Española y Literatura
Hispanoamericana)



LA GENERACIÓN DEL 50 EN EL PERÚ (UNA
NARRATIVA PLURAL)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Boniface Ofogo Nkama

Bajo la dirección de la doctora

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-356-0

© Boniface Ofogo Nkama, 1994

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV

LA GENERACION DEL 50 EN EL PERU
(UNA NARRATIVA PLURAL)

**Tesis presentada por Boniface OFOGO NKAMA para la
obtención del grado de Doctor.**

Directora: Dra Juana MARTINEZ GOMEZ.

Junio de 1994.

LA GENERACION DEL 50 EN EL PERU
(UNA NARRATIVA PLURAL)

Tesis Doctoral.

LA GENERACION DEL 50 EN EL PERU

A la memoria de Thomas Sankara.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mis más sinceros agradecimientos, así como mi eterna amistad a las siguientes personas quienes, por su apoyo logístico o/y moral han contribuido a la realización de este trabajo: el Doctor Théophile Ambadiang, Paco Calderón, Lola Díaz Salado, Minerva Oso Casas, Ana Fernández de Puellas y Pepe Moncho.

Esta tesis tiene una deuda insalvable para con mi hermano Jean Marie Adigono Nkama que, desde la lejanía física, nunca dejó de apoyar mis esfuerzos.

Sin la contribución de todas esas personas, no cabe duda que este proyecto nunca se hubiera convertido en realidad.

Por fin quiero expresar mi gratitud a la directora de esta tesis, la Doctora Juana Martínez que incansablemente me ha venido prestando sus consejos durante esos cinco últimos años.

INDICE

<u>Título</u>	<u>página</u>
INTRODUCCION GENERAL.....	8
 <u>CAPITULO I - TENDENCIA NEORREALISTA.....</u>	 16
A-NEORREALISMO URBANO.....	19
I-DETERMINANTES SOCIOHISTORICOS.....	20
 II-CAMBIO DE ESCENARIO.....	 25
2.1.Lima como "la ciudad".....	32
2.2.Otras ciudades.....	40
 III-LA CIUDAD COMO ESPACIO/LUGAR.....	 43
3.1.Espacios abiertos:generadores de vida y muerte...	46
a/El mar, el malecón y el acantilado.....	47
b/Las calles y las plazas públicas.....	59
3.2.Espacios cerrados: refugio de la marginalidad....	66
3.3.El centro y el margen.....	80
3.4.El espacio jerarquizado.....	87
a/.El poder del centro sobre el margen.....	98
b/.Fenómenos de conjunción y de disyunción espacial y su significado.....	104
 IV-ALGUNOS EJES TEMATICOS.....	 110
4.1.La marginalidad.....	113

4.2.El desclasamiento o la pérdida de privilegios...	139
4.3.La crisis generacional.....	161
V-TIPOLOGIA URBANA: LOS PERSONAJES DE LA CIUDAD.....	174
5.1.El lumpen.....	181
a/ El provinciano desarraigado.....	183
b/ El delincuente.....	187
c/ Personajes infantiles y juveniles.....	193
5.2.La clase media.....	204
5.3.La burguesía.....	213
a/ El burgués venido a menos.....	214
b/ El arribista o neoburgués.....	218
VI-LA CIUDAD COMO PERSONAJE.....	221
B-NEORREALISMO PROVINCIANO.....	226
I-CONSIDERACIONES PREVIAS.....	227
II-LA PROVINCIA COMO ESPACIO VIVIDO.....	240
2.1.El impacto de la experiencia personal.....	240
2.2.Las imágenes de la provincia.....	243
2.3.Retrocesos a los espacios de la infancia y percepciones románticas del paisaje.....	248
III-PRINCIPALES EJES TEMATICOS.....	257
3.1.El amor o la búsqueda de felicidad.....	257
3.2.Ferias y fiestas populares.....	272
3.3.El inmovilismo de la sociedad provinciana.....	278

3.4.La iniciación y el viaje.....	283
IV-EL PERSONAJE PROVINCIANO.....	290
4.1.Servidumbre, campesinado, mineros y artesanos.....	292
4.2.Terratenientes y caciques: La burguesía provinciana.....	298
4.3.El forastero.....	301
4.4.Personajes infantiles y juveniles.....	304
 <u>CAPITULO II</u> -LOS CUENTOS FANTASTICOS: OTRA VISION DE LA REALIDAD.....	 310
I-ASPECTOS TRANSGRESIVOS.....	324
1.1.Tiempo y espacio.....	325
1.2.El doble.....	342
 II-LA INFLUENCIA DE KAFKA.....	 350
2.1. Irrealidad y absurdo cotidianos.....	354
2.2. La trama psicológica.....	363
 III-LO FANTASTICO LUDICO, ESTETICISTA Y FILOSOFICO-MORAL.	367
3.1. Especulaciones retóricas.....	368
3.2. El humor y la ironía grotescos.....	373
 <u>CAPITULO III</u> - NUEVOS ASPECTOS DEL INDIGENISMO.....	 379
I-AMPLIACION DE LAS ESCALAS DE REPRESENTACION.....	386
1.1.Escala de representación social: el nuevo	

rostro indio.....	387
1.2.Escala de representación geográfica.....	398
1.3.Escala de representación temática.....	403
1.4.Escala de representación verbal: el indigenismo poético.....	406
II-SIMBOLOGIA MAGI TORRELIGIOSA.....	408
2.1.Elementos mágicos.....	408
2.2.Elementos míticos.....	414
III-EL PERSONAJE INDIGENISTA: DEL HEROISMO COLECTIVO A LA AFIRMACION INDIVIDUAL.....	422
<u>CAPITULO IV -LOS RENOVADORES DE LAS TECNICAS NARRATIVAS..</u>	425
I-ZA VALETA: FACETA DE TRADUCTOR Y CRITICO LITERARIO.....	427
1.1.Incorporación de procesos psicológicos y mentales..	428
1.2.El enfoque perspectivista.....	437
II- RIBEYRO: INNOVADOR INVOLUNTARIO.....	445
2.1.Los espacios ribeyrianos: dos criterios descriptivos.	446
2.2. Estrategias del narrador ribeyriano.....	454
II-ORALIDAD Y POESIA EN VARGAS VICUÑA.....	477
IV-NARRADORES NEORREALISTAS: ¿UNA INFLUENCIA ITALIANA?...	481
CONCLUSIONES FINALES.....	481
BIBLIOGRAFIA.....	491

INTRODUCCION GENERAL

La elección de un tema como la Generación del 50 para realizar una tesis doctoral se debe primordialmente al deseo de ofrecer una visión de conjunto al movimiento que ha marcado la mayor ruptura en la literatura peruana del presente siglo. Al mismo tiempo que propone una visión panorámica, es decir unificadora, el estudio ahonda los aspectos peculiares de cada escritor de este período literario.

En sí mismo, el estudio de las generaciones literarias presenta muchas ambigüedades que atañen a la búsqueda paralela y simultánea de coherencia interna y de y de aspectos diferenciales. Si es cierto que una generación literaria se caracteriza por un sentimiento o un empeño común, no es menos cierto que los miembros que integran la misma tienen cada uno sus propias opciones técnicas, lo que le hace diferente a los demás. Tal es el caso de la Generación peruana del 50: una y diversa a la vez.

El contexto literario que precede los años 50 en el Perú está marcado básicamente por el apogeo del indigenismo de José María Arguedas y Ciro Alegría. Desde el golpe de Estado del General Odría en 1948, que pone fin al intermedio democrático de José Bustamante y Rivero, se produce un fenómeno social de incalculable trascendencia: las industrias costeras prosperan paradójicamente, las provincias se vuelcan sobre Lima, se agudiza la crisis de las zonas serranas al tiempo que se reanima la reforma universitaria.

A causa de la miseria provinciana que empuja a los indígenas a emigrar hacia las grandes ciudades, se produce en Lima la explosión del fenómeno llamado de las barriadas, o barrios marginales. En este sector social y geográficamente aislado del centro de la ciudad y del poder, donde no llegan los servicios que los sociólogos relacionan generalmente con las sociedades de bienestar y los Estados modernos, viven millones de seres humanos, al margen de toda atención médica, social ni política.

Debido a la propia dinámica de las sociedades, se produce una transferencia de realidades y de los problemas fundamentales del Perú: ahora los indios viven en la ciudad una miseria mucho más aguda que aquella que les llevó a abandonar sus tierras en sus provincias de origen.

Con esta incorporación de los indios a la ciudad, el tema indígena pierde inevitablemente sus matices románticos. Surge por primera vez en el Perú el fenómeno de la marginalidad suburbana. Necesariamente ha de producirse en la narrativa una evolución de temas y de estilos. El nacimiento de la literatura urbana se debe fundamentalmente a esos cambios sociales. En ella los escritores recogen la preocupación del hombre frente al deslizamiento hacia una sociedad cruelmente precapitalista, donde la ley del más fuerte y del más rico empieza a mandar sobre los derechos de los más débiles y humildes.

En tales circunstancias, ya habían empezado a publicar relatos unos jóvenes narradores, algunos practicantes del monólogo interior a la manera de Faulkner y Joyce, otros adeptos de la narración impersonal. Esos nuevos relatos que

reflejan mayoritariamente la nueva problemática urbana están presididos por el novedoso fenómeno de la marginalidad social.

Semejante evolución de temas y de estilos fue llamada neorrealismo. Los jóvenes escritores, todos pertenecientes al mismo círculo de intelectuales, y todos deseosos de referir la nueva realidad social, pronto recibieron el nombre de Generación del 50. Tan pronto como salieron en revistas y prensa diaria los primeros relatos de la Generación del 50, la crítica se apresuró en encasillarla en la narrativa urbana neorrealista.

Sin embargo conviene ir matizando ese encasillamiento genérico. Detrás de la aparente homogeneidad generacional, se esconde una variedad de temas, estilos y tendencias. Se trata de sacar de esta diversidad un hilo conductor que justifique el concepto de generación. Al mismo tiempo, dentro de la coherencia generacional, hay que apuntar los rasgos distintivos de cada escritor. Conviene además precisar quiénes son los miembros de la Generación del 50.

No existe en esta cuestión una uniformidad de criterios. Atendiendo al criterio sociológico sobre el estudio de las generaciones, nos hemos fijado para este estudio unos límites cronológicos, que únicamente incluyen en nuestro corpus a aquellos escritores que empiezan a publicar en la década inicial del grupo, es decir entre los años 50 y 60.

Los miembros iniciales, que podrían considerarse como fundadores de la Generación del 50 serían pues: Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña,

Enrique Congrains Martín, Felipe Buendía, Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Alejandro Arias.

Para algunos historiadores de la literatura peruana, como María Rosario Alfani, Oswaldo Reynoso se inscribiría más bien en la Generación del 60. Para Rosa Boldori, Vargas Llosa sería miembro de la Generación del 50. Sin embargo, para otros, como José Miguel Oviedo, Vargas Llosa sólo se incorpora más tarde al grupo, precisamente en su vertiente urbana.

Si resulta relativamente fácil determinar la fecha de inicio de cualquier generación literaria, fecha que generalmente identifica dicha generación, lo es mucho menos cuando se trata de buscar la fecha de su extinción. Si se habla de "generación del 50", esto se debe a que esta fecha marca el inicio, pero hasta cuándo se prolonga este inicio es una cuestión que divide la opinión de los críticos. En todo caso, teniendo cuenta de esta elasticidad de las generaciones en el tiempo, sería arbitrario determinar la fecha en que se acaba la Generación del 50: las generaciones, sobre todo las literarias, suelen ser movimientos muy abiertos y dinámicos en el tiempo.

Por representar la figura de Vargas Llosa un caso aparte dentro del panorama literario peruano, además de su tardía incorporación en la vertiente urbana del grupo, no hemos pensado adecuado incluirla en tan limitado estudio. Por otra parte, la Generación del 50 representa la versión peruana de la generación de la posguerra, marcada por el ambiente generalizado de duda y de incertidumbre que gobierna la sociedad desde el inicio de la "Guerra Fría".

Con ese movimiento literario peruano, el cuento alcanza su apogeo, confirmándose como forma narrativa autónoma, mientras la novela recobra su prestigio. Además, los escritores del 50 redescubren la narrativa fantástica como modo de expresión de una realidad difusa.

Ellos buscan redefinir el papel del artista y del lector, al tiempo que proponen una nueva visión de la realidad vigente, subrayando su deseo común de enmendarla. El relato que inaugura la nueva literatura se publica en la prensa diaria en 1948. Se trata de "Una figurilla" de Carlos Eduardo Zavaleta. El libro inicial del grupo, Ñahuín, de Vargas Vicuña, se publica en 1953. 1954 es el año más fértil, durante el que aparecen los relatos más celebrados del grupo, tales como Los gallinazos sin plumas de Ribeyro, La batalla y Los Ingar de Zavaleta, Lima, hora cero de Congrains Martín.

Paralelamente a su actividad puramente editorial, la Generación del 50 asienta la conciencia común de pertenecer a un mismo grupo, y de trabajar en el mismo empeño. El contacto cotidiano y personal entre los escritores, sus lecturas públicas, su condición de alumnos de la Universidad de San Marcos o de La Católica, y su búsqueda de nuevos estilos, refuerzan su pertenencia común a un mismo proyecto. Pero esta cohesión inicial se disiparía con los viajes de la mayoría de ellos a Europa y Norteamérica en la década de los 60.

Si, como opinaba René Wellek, "la literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje", los escritores del 50 han hecho un amago de

profesionalización de esta actividad marginal como nunca lo había intentado ningún escritor peruano, en una atmósfera presidida por la censura política del General Odría.

Algunos críticos han señalado la marginalidad desde la que han de llevar a cabo los miembros de la generación su actividad intelectual. En los tiempos de la dictadura militar, la Literatura y en general la cultura se convierten en un auténtico desafío para los intelectuales. Los rasgos dominantes de la nueva literatura son, entre otros, la multiplicidad y la experimentación formales, su profunda y decidida vocación social, la impugnación del sentido tradicional de la existencia y de la realidad, mediante la búsqueda de elementos que dibujen un nuevo horizonte, su negatividad y su marginalidad, y finalmente el papel cada vez más predilecto que otorgan al lector.

Los escritores del 50 buscan y nos descubren la cara triste y despersonalizada del personaje marginal que habita las barriadas del sur limeño. Alejandro Losada ha incidido en el código del incumplimiento como uno de los aspectos básicos de la nueva literatura; afirma:

"La nueva narrativa expresa, en cambio, una relación negativa porque no se refiere a un hecho, a un sistema, a una clase o a un acontecimiento sino a la situación del hombre marginal frente a lo que no acontece. No muestra una presencia: diseña un vacío"

¹.

¹ Alejandro Losada. -Creación y praxis. La creación literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.-
Lima: Universidad Nacional de San Marcos.-1976.

Las aportaciones de este grupo a la literatura peruana son varias y valiosas, tanto desde el punto de vista temático como de las técnicas narrativas. Esta tesis pretende ponerlas de relieve, al tiempo que apuntará sus insuficiencias. En una mezcla de estilos y de temas, nuestro estudio se estructura en torno a cuatro capítulos. En primer lugar hace hincapié en la principal manifestación literaria de los años 50, que es el neorrealismo. Por una parte, distinguimos el neorrealismo urbano y por otra, el neorrealismo provinciano. Siendo este tema el eje central de nuestro proyecto, le dedicamos una abundante información bibliográfica, apoyándonos en estudios de carácter sociológico y antropológico.

En segundo lugar, dedicamos un apartado a los relatos fantásticos que, junto con los relatos de estilo neorrealista, constituyen una de las manifestaciones más destacables de la nueva literatura.

En tercer lugar, observamos las principales aportaciones de los escritores del 50 a la temática indigenista, respecto de la línea anteriormente marcada por Arguedas y Alegría. Por último, damos cuenta en el capítulo IV de las principales aportaciones técnico-estilísticas de los escritores del 50 a la Literatura peruana contemporánea. Muchos críticos han relacionado el neorrealismo peruano con el cine y la narrativa neorrealistas italianos. ¿Existe realmente tal influencia?

En cuanto a nuestro procedimiento, debido a la gran variedad de escritores, temas, estilos y modalidades narrativas (cuentos y novelas), hemos optado por el método

analítico e ilustrativo por su sencillez, en vez del criterio de exhaustividad que nos hubiese obligado a proceder título por título.

Nuestra tarea consiste pues, en buscar los rasgos comunes en medio de la diversidad, despejar lo homogéneo frente a lo múltiple, a la vez que apuntar lo particular frente a lo general. Sin embargo, esta tesis podrá aportar algo nuevo sólo en la medida en que procure revisar aspectos ya apuntados en estudios anteriores sobre algunos miembros de la Generación del 50, que han sido estudiados individualmente.

CAPITULO I

TENDENCIA NEORREALISTA

Dentro de la narrativa realista de la segunda posguerra, que en el contexto peruano los críticos han denominado "neorrealismo", cabe distinguir dos subvertientes: una vertiente urbana y otra provinciana. Ambas manifestaciones del realismo experimentan, a manos de talentosos escritores, unos cambios de temas y estilos que marcan un precedente en la historia de la literatura de este país.

La década de los 50 abre en el Perú un breve paréntesis al realismo descriptivo, sustituyéndolo por preocupaciones de fondo, como el análisis psicológico, una caracterización más lograda, o la misma denuncia sutil de los grandes desniveles que acusa la nueva sociedad peruana, lo que algunos han calificado de realismo crítico.

En esta decisiva etapa de la literatura peruana, dos son los principales nombres que con frecuencia se citan en las reseñas como representativos respectivos de las dos grandes tendencias: Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta. El primero dedica preferentemente sus cuentos a los temas urbanos, tratados con un estilo que la crítica ha consagrado como, frío e irónico, y que en el fondo sería una vuelta al realismo de Flaubert ¹. El segundo, más prolífico y versátil, introduce en la narrativa del Perú una innovación de carácter técnico-estilístico que la hará pasar de la tradición a la modernidad.

¹ En el estilo ribeyriano es posible advertir la influencia de los grandes maestros del realismo francés. Entre otros, además de Flaubert, se apreciará una tímida admiración por el Malraux de La condición humana, Proust etc...

En palabras del propio Zavaleta igual le da un tema urbano como provinciano, realista como fantástico, peruano como simplemente humano. Incansable lector y traductor, admirador y estudioso de grandes maestros de la literatura anglosajona como James Joyce, Williams Faulkner y Dos Passos, pone en práctica en sus relatos las novedosas técnicas psicológicas.

Pero entre uno y otro polo de la nueva literatura peruana, varios narradores de la generación del 50 se revelan hábiles en el arte de narrar. Desde un Enrique Congrains Martín, que practica un estilo verista propio de las ciencias sociales ², con lejanas y dudosas influencias del neorrealismo italiano, hasta un Eleodoro Vargas Vicuña, que muchos críticos han presentado como continuador de José María Arguedas y antecesor técnico de Mario Vargas Llosa.

² No en vano fue el primer escritor en publicar un relato sobre la vida social en las barriadas limeñas, "Lima, hora cero", adelantándose incluso a la sociología.

A-NEORREALISMO URBANO

I-Determinantes sociohistóricos.

Tras casi dos centurias de monopolio serrano, la problemática literaria del Perú independiente se desplaza por primera vez, en la década de los 50, del campo a la urbe, y principalmente a Lima. Este cambio de escenario se produce a raíz de una combinación de circunstancias que merecen ser mencionadas. El indigenismo, cuyo campo de acción se limitaba al ámbito de la sierra, buscaba soluciones a los problemas de marginación socioeconómica de los indios. En este ejercicio de la militancia indigenista, el problema de la tierra fue planteado por José Carlos Mariátegui como punto de partida de todo mecanismo de cambio³.

El planteamiento ideológico de Mariátegui se produce al final de la década de los años 20, cuando el indigenismo no es todavía más que un pensamiento marginal. En el campo de la literatura, esta escuela se encargó de revelar al mundo de los auténticos valores culturales y humanos de la raza india. En cuanto corriente literaria, el indigenismo alcanza su apogeo en los años 40, con las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas.

Pero a partir de los años 50, el indigenismo deja de ser la dirección fundamental de la literatura peruana, aunque más tarde, en la década de los sesenta, valiéndose de los logros técnicos de los nuevos escritores, seguirá

³ Este planteamiento novedoso aparece en sus Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. México: Era.- 1979.

produciendo sus obras más representativas ⁴.

En el campo político, el año 1950 marca en el Perú la culminación del ochenio dictatorial del General Odría, una vez que ha conseguido deshacerse de sus enemigos más temibles, y cuando la censura ha alcanzado proporciones nunca conocidas en la historia del país. Ni siquiera el breve intermedio democrático entre 1945 y 1948 logra unos cambios duraderos. Por lo tanto, la generación del 50 ingresa en el panorama literario peruano en medio de una férrea adversidad traducida en la falta de libertades fomentada por el régimen dictatorial del General Odría.

Por culpa de esta falta de libertades, fundamentalmente la libertad de expresión, los escritores de la generación se enfrentan a insalvables dificultades para la producción artística. De allí el mérito de este grupo ya calificado de marginal por algunos, porque, "contra viento y marea" ⁵, ha podido salir a flote y, hoy día, se considera una de las generaciones más importantes de la historia de la literatura peruana.

Paradójicamente, la dictadura del General Odría abre para el Perú un breve período de prosperidad económica, aunque más tarde, como se verá, esta frágil prosperidad lleve consigo los gérmenes de la futura explosión social que

⁴ José María Arguedas publica Todas las sangres, una de sus novelas que contienen lo esencial de su línea ideológica, incorporando las aportaciones técnico-estilísticas de la generación del 50, como la variación de puntos de vista, los diálogos etc.

⁵ Mario Vargas Llosa retoma esta expresión para sus ensayos del mismo título.

tendrá consecuencias tanto en la sierra como en la vieja Lima. Paralelamente a la crisis del mundo serrano denunciada por Mariátegui en los años 20 y que provoca la gran desbandada de los años 50, la ciudad de Lima empieza a experimentar un crecimiento de carácter inorgánico, tanto en su población y como en su urbanización ⁶.

Mientras la agricultura serrana pasa por sus momentos más críticos, debido fundamentalmente al mantenimiento del viejo sistema de producción marcado por cierto feudalismo, en la costa, se experimentan con éxito las nuevas técnicas de producción. La maquinaria agrícola y los métodos científicos como el abono industrial se ponen igualmente de moda. Del mismo modo, en la capital peruana y en sus alrededores, se instalan las nuevas industrias pesadas y mineras, cuyas materias primas se venden a precios pingües, aprovechando la coyuntura económica del final de la Segunda Guerra Mundial.

La conjugación de estos tres factores, es decir: la crisis de la agricultura serrana, el auge del industrialismo y la progresiva modernización de la agricultura de la costa, llevará a una ilusionada masa de campesinos a volcarse a la capital en busca de empleo y de mejores condiciones de vida.

Pero estos provincianos recién llegados a la ciudad, ignorantes de la dura realidad urbana, muy pronto se convierten no sólo en una mano de obra barata y vulnerable

⁶ Según los datos proporcionados por el sociólogo Peter Lloyd, en su The young towns of Lima, entre 1940 y 1961, la población de Lima se triplica, pasando de medio millón a un millón y medio de habitantes. En 1975, había casi cuatro millones de limeños.

a la explotación patronal, sino también en una amenaza capaz de degenerar en una explosión social. De allí el desarrollo paradójico antes señalado, que consistió en un modernismo a costa de las masas campesinas, mayoritarias en el país ⁷.

Varios intelectuales peruanos, críticos observadores de la realidad del país, han coincidido en señalar las causas de la crisis urbana de los 50. Para Washington Delgado, todo el proceso migratorio de la sierra a la urbe se debe a la crisis agrícola de la primera:

"En un primer momento y hasta ahora, lo grave fue la crisis de la agricultura serrana que impulsó vastas migraciones hacia las ciudades, verdaderos y trágicos mitinaes modernos" ⁸.

Por su parte, Mario Castro Arenas ve en el origen de la crisis una combinación de dos factores: la crisis agrícola y la creciente industrialización que, a su vez, se convierte en el motor del éxodo rural con destino a Lima:

"El auge del industrialismo metropolitano y la creciente depauperización agrícola en las zonas andinas del interior generaron en la década de la primera mitad del siglo un proceso de movilidad geográfica del campo a la ciudad que trajo consigo la

⁷ Hay que señalar, por otra parte, que el fenómeno de la explosión urbana en el Perú no es un caso aislado, ya que la mayoría de los países latinoamericanos, como Brasil, Venezuela, México, y Guatemala han vivido, en mayor o menor medida, las mismas consecuencias del desarrollo paradójico.

⁸ Washington Delgado.-Historia de la literatura republicana.-Lima: Richkay.-1980.

acentuación de la crisis" ⁹.

Una cosa sí parece cierta: sean cuales sean las causas del masivo éxodo con rumbo a la ciudad, estas migraciones van a tener una influencia directa en la nueva narrativa del país.

⁹ Mario Castro Arenas.-La novela peruana y la evolución social.-Lima: José Godard.-1970.

II-Cambio de escenario

El Perú asiste a un cambio de escenario de su problemática social, del campo a la ciudad, y este proceso culmina en grandes cambios a finales de los años 40. Pero en el fondo, el problema sigue siendo el mismo: la marginación social de los indígenas y del campesinado; no importa que éstos estén mal arraigados en la urbe o que sigan ejerciendo los trabajos de la tierra en sus provincias de origen.

Paralelamente, el fenómeno despertó la conciencia de los escritores peruanos quienes, cansados por veinte años de literatura andina, buscarán en la temática urbana un nuevo aliciente para la creación artística. Una vez más, la literatura tuvo que despejar el camino a las ciencias sociales, ya que el primero en poner de manifiesto la crisis de los suburbios limeños no fue un investigador social, sino un narrador llamado Congrains Martín, en 1954 con su Lima, hora cero.

Pero en sus relatos, Congrains Martín recurre con descaro a los métodos de investigación social, tales como las encuestas y las estadísticas. Entonces, muchos críticos dieron por agotados los recursos de la literatura indigenista, e incluso hubo quien proclamó su desaparición del panorama literario peruano. Washington Delgado hizo el siguiente diagnóstico, impregnado de pesimismo:

"Esta escuela había desarrollado unos temas que al cabo terminaron por agotarse y había recurrido a unos procedimientos literarios que al final terminaron por

ser insuficientes" ¹⁰.

Más tarde se pudo observar cómo los escritores indigenistas y los jóvenes de la nueva literatura se influían mutuamente, y cómo la primera escuela, tal el Ave Fénix, renacía de sus propias cenizas; Arguedas ya había alcanzado la madurez literaria; uno de los "jóvenes" de la nueva generación, Zavaleta, escribe el siguiente "testimonio":

"En ese tiempo Arguedas era para nosotros un buen autor aunque con obra escasa y trunca. Curiosa y saludablemente sin embargo, él y nuestro grupo, fuimos avanzando en forma distinta aunque paralela, él influyéndonos con su tesón, su inagotable amor al país, su profundo conocimiento de lo indio...su asombrosa capacidad para trasfundir magia y poesía en sus mundos de veras primitivos...Pero al mismo tiempo nosotros influíamos sobre él, con los libros, diálogos y lecturas públicas del grupo, llevándolo a preocuparse de los problemas técnicos de composición y estilo..." ¹¹.

En vez de agotarse, el indigenismo se renovó en los 60 a manos de José María Arguedas, inspirado sin duda de la valiosa aportación técnica de la generación del 50; dentro de la propia generación de los 50, algunos escritores siguieron practicando la narrativa indigenista, con algunos

¹⁰ Washington Delgado, op.cit.

¹¹ C.E. Zavaleta. - "Narradores peruanos: la generación de los 50. Un testimonio". - Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, nº 32, 1975.

cambios de estilo y de perspectiva, como veremos más tarde.

Todos parecían convencidos sin embargo de que, dadas las nuevas condiciones sociales creadas por el enfermizo brote de las barriadas, había un pretexto válido para renovar los temas y el estilo de la narrativa del país. A la paradójica modernización del Perú, siguió una modernización del estilo, de las técnicas y de los temas literarios. Previamente a este nuevo impulso, muchos críticos habían constatado cierta carencia de literatura urbana en el Perú. En 1953, Luis Alberto Sánchez escribe:

"En el Perú no ha crecido la literatura de protesta social urbana. Quizás porque las industrias son incipientes; quizás porque la sucesión de gobiernos intolerantes para toda expresión liberal, unido a la innata adaptación al hecho realizado que caracteriza a Lima (...), aleja a los escritores de todo compromiso, excepto con su propia comodidad"¹².

Cuando el crítico habla de literatura de protesta social y de industrias incipientes, sugiere sin duda la posibilidad de una literatura del proletariado urbano, fenómeno corrolario a la lucha de clases tras el advenimiento de la revolución industrial. Más tarde, se verá nacer esta llamada literatura urbana, pero no será una literatura eminentemente de "protesta social urbana", y no se comprometerá tampoco en una defensa clara y ciega del proletariado urbano como parecía reivindicar el crítico, sino que se limitará a reflejar desde distintas perspectivas

¹² Luis Alberto Sánchez. -Panorama de la literatura del Perú.-Lima: Milla Batres.-1974.

la situación de las barriadas.

El mismo año 1953, Julio Ramón Ribeyro publica su ya famoso artículo "Lima, ciudad sin novela", donde puntualiza:

"Es un hecho curioso que Lima, siendo ya una ciudad grande-por no decir una gran ciudad-carece aún de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural y político, luce, al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su policía una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar" ¹³.

Y lo que tiene Lima de "peculiar", son sus barriadas, sus "balcones en el aire", sus estrechos callejones atestados de vendedores ambulantes, su olor a mar y su aire húmedo, sus edificios modernos desafiando sus monumentos históricos. Pero también, lo peculiar de Lima, son los propios limeños, cuya idiosincracia quedaba bien definida en el también conocido ensayo Lima la horrible, de Salazar Bondy. Hasta hoy día, sin embargo, Lima sigue sin tener esta novela digna de su categoría histórica. En el campo del relato breve, existen auténticos frescos narrativos de la mano de Congrains Martín, gracias a su profundo conocimiento de la ciudad, como en su Lima, hora cero.

En 1955, Julio Ramón Ribeyro publica Los gallinazos sin plumas, cuyo cuento homónimo ha sido elogiado por la crítica

¹³ Julio Ramón Ribeyro.-La caza sutil.-Lima: Milla Batres.- 1976.

como uno de los más logrados en cuanto a temática urbana¹⁴. En 1957, Felipe Buendía publica su libro de crónicas La ciudad de los balcones al aire. En ellas las descripciones y los comentarios personales del cronista nos descubren calles, casas, locales, plazas, monumentos y recuerdos de Lima; a caballo entre el libro de viaje y el ensayo, estas crónicas respiran la imagen algo romántica y siempre subjetiva de la Lima de los 50.

En 1964, Sebastián Salazar Bondy publica el ya mencionado ensayo Lima la horrible, título de carácter execrable que aplica a una ciudad aborrecible desde varias perspectivas. Además de enfatizar el peso de la Arcadia Colonial sobre la ciudad contemporánea, el autor, usando su verba crítica, procede a una sistemática puesta en tela de juicio de la fama de Lima y de sus habitantes. Sostiene el ensayista que Lima es a la vez, para los peruanos, futuro y pasado:

"Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla... Como si el porvenir y aún el presente carecieran de entidad, Lima y los limeños vivimos saturados de pasado"¹⁵.

Con este ensayo, Salazar Bondy inicia un nuevo renacer de las letras peruanas. En su propia generación, se confirma como líder ideológico. Aunque no fue muy prolífico en el campo de la narrativa, con el referido ensayo, se reafirmaba

¹⁴ "Los gallinazos sin plumas" fue adaptada para la televisión peruana.

¹⁵ Sebastián Salazar Bondy. Lima la horrible. Lima: Milla Batres.-1970.

campo de la narrativa, con el referido ensayo, se reafirmaba como ideólogo de la generación del 50, al desarrollar conceptos como el mito de la arcadia, la clase media, la deificación del azar etc...

Con los títulos ya mencionados, no cabe duda de que un nuevo período se había inaugurado en las letras peruanas, donde imperarían los temas urbanos tratados con un estilo neorrealista desde una perspectiva crítica. Siempre será oportuno recordar que no era el primer intento de literatura urbana, sobre todo, de la primera aparición de Lima en la narrativa peruana contemporánea. Ya desde Yawar fiesta, el narrador de José María Arguedas hacía la siguiente evocación crítica de la capital:

"Los serranos, indios, medio mistis y chalos, bajaban de la altura, con sus charangos, compraban o se apoderaban de algunas tierras próximas a la ciudad. En canchones, en ramadas y en casas de adobe, sin fachada y sin agua, se quedaban a vivir".

Por otra parte, Mario Castro Arenas advierte que, de no ser demasiado parcial, demasiado burgués en sus preocupaciones literarias, José Diez Canseco se habría convertido en el mejor narrador urbano del Perú, hacia los años 30,

"el más brillante, descarnado, fidelísimo pintor de la burguesía limeña, extranjerizante por snobismo, licenciosa por abulia, malsana por inclinación"¹⁶.

Pero todo aquello se quedó en el intento, y habría que esperar la agudización de la crisis urbana para que Lima se

¹⁶ Mario Castro Arenas, op. cit.

convirtiese en el escenario predilecto del relato urbano peruano. El relato barriobajero ingresa triunfalmente en la literatura peruana de la mano de los escritores del 50.

Tan importante fue la innovación que durante muchos años, un gran sector de la crítica ha identificado exclusivamente a la generación del 50 con la literatura de la barriada. En realidad, ésta no fue sino una de las manifestaciones de la nueva narrativa peruana, que incluiría otras tantas, como el relato provinciano, el relato fantástico, nuevas formas de percibir la realidad indígena, etc... A la ciudad de Lima, los escritores del 50 dedicaron sus mejores páginas, como veremos.

2.1.Lima como "La ciudad".

Existe un importante precedente si se quieren comprender los grandes cambios que se operan en la sociedad peruana a mediados de este siglo: Lima, desde su fundación, siempre fue considerada como el centro del Perú, porque siempre fue la residencia de los virreyes. A raíz de las circunstancias sociohistóricas antes señaladas, Lima no sólo se confirma como la capital del Perú, sino como el espejo de la modernidad y de todos los problemas de un país subdesarrollado. Sin embargo, geográficamente Lima no es el centro del país.

No sólo representa el pasado colonial sino que además, se convierte en la esperanza, es decir el porvenir de todos los peruanos del interior: allí se cifran todas las posibilidades de un futuro mejor. Como observa Mircea Eliade, el mito del mundo mejor siempre ha movido la historia de las sociedades y de los individuos. Lima es "el destino, la utopía", como escribe Salazar Bondy. En cuanto destino y utopía, ejerce sobre las poblaciones campesinas una poderosa atracción justificada esta sempiterna búsqueda del mundo mejor; éste no es otra cosa más que un mito.

Además, la capital aparece en los 50 como escaparate o ventana de la modernidad del Perú. Pero esta modernidad no es más que "una modernidad del subdesarrollo", como dice Marshall Berman refiriéndose a San Petersburgo y a muchas de las grandes urbes del Tercer Mundo ¹⁷.

¹⁷ ~~Marshall Berman.-Todo lo sólido se desvanece en el~~
aire.-Madrid: Siglo XXI.-1990.

Lima parece responder precisamente al modelo de urbanización de esta ciudad fantasmal por excelencia que es San Petersburgo, y tiene además la peculiaridad de haber surgido de la nada: es un producto de la Historia.

Paradójicamente, su carácter fantasmal es lo que le confiere su fama de gran ciudad. Cuando en los 50 los nuevos narradores toman la iniciativa de incorporar a su ciudad en la Literatura, no lo hacen con la intención de re-escribir su historia, sino de retratar su presente; no pretenden tampoco re-descubrirla, ni re-inventarla, sino simplemente revelarla, en lo que de más abominable tiene. Los relatos limeños del 50 no buscan elevar a Lima a la categoría de una ciudad mágica, puesto que ya desde su fundación, Lima siempre ha gozado de mucho prestigio. Es precisamente este prestigio el que los narradores quieren desmontar.

Lo que les motiva es un deseo de retratar lo que Lima "tiene de peculiar" como reivindicaba Ribeyro. Estos escritores se comprometen de esta manera a luchar contra lo que Luis Alberto Sánchez denunciaba como "innata adaptación del hecho realizado" ¹⁸.

El compromiso social se hará sin criticar abiertamente: algunos lo harán simplemente revelando la imagen psicológica de Lima a través de sus habitantes, algo así como un retrato desde dentro de la sociedad limeña a través de algunos de sus miembros más ilustres. Es el caso de Congrains Martín y de Salazar Bondy.

Otros en cambio lo harán con un gran sentido de la

¹⁸ Luis Alberto Sánchez, op. cit.

ironía, a veces brutal, y con una frialdad desconcertante. Es el caso de Julio Ramón Ribeyro. Todos tendrán siempre a la capital del Perú en el centro de sus preocupaciones. En regla general, la magia y el mito de una ciudad se consolidan gracias a lo que de ella se escribe y se cuenta: es el lenguaje poético, o la poética de lo urbano, los que realzan el prestigio de una ciudad. ¿Qué serían en efecto Venecia sin los libros de viaje de Charles Dean y de Ruskin, o San Petersburgo sin la "Nevski Prospekt" de Nikolai Gogol, o incluso la ciudad de París sin las novelas urbanas de Balzac? Simplemente una realidad cruda e incipiente.

Lo que de Lima se escribe a mediados del siglo no realza precisamente su prestigio histórico de "Ciudad de los Reyes", ni refuerza su carácter fantasmal, sino que, al contrario, los añora, cuando simplemente no los echa por tierra. Lima aparece a través de los relatos de esta generación como una ciudad vital, poco funcional: la lucha por la supervivencia, la constante necesidad que tiene el limeño de integrarse en su propia ciudad, el mito del funcionario o de la clase media, la convierten en una ciudad problemática.

Si la ciudad de París se articula en torno a los márgenes del Sena ("La Rive gauche" y "La Rive droite"); si Londres se articula en torno de sus parques y jardines ("Parks"), Roma en torno de sus monumentos e iglesias, Atenas en torno de sus montes, Venecia en torno de sus canales, San Petersburgo en torno de sus puentes y de la Avenida Nevski; la Lima de los 50 se articula en torno de dos elementos básicos: el río Rímac y las barriadas del Sur.

Todas las narraciones limeñas girarán también en torno a estos dos elementos básicos. A pesar de todo ello, uno podría volver a preguntarse porqué los escritores del 50 renuncian definitivamente a describir el espacio de su ciudad, y se limitan al nivel meramente simbólico. La respuesta podría estar en las preocupaciones que tienen los escritores de sus habitantes, y no del entorno, del ambiente mudo y estático: lo que les preocupa son las situaciones sociales, dinámicas, que se limitarán a contar sin comentar, corroborando esta frase de Jean Jacques Rousseau, que consideraba que

"Las casas hacen un espacio urbano, pero los ciudadanos hacen una ciudad" ¹⁹.

Los narradores del 50 inauguran, en el contexto peruano, el realismo psicológico. De allí que el espacio - aquí la barriada- no sea objeto sino de una rápida pincelada o de una fugaz alusión, cuando no se limita el narrador a enumerar sencillamente los lugares, las plazas y las calles. Este tipo de escenario adquiere una categoría simbólica.

El aspecto más atractivo, para el escritor, pasan a ser las situaciones que se crean y en las que se ven envueltos los limeños. Estas situaciones serán el punto de partida de una serie de actitudes psicológicas que Carlos Eduardo Zavaleta se encargará de ahondar en sus relatos, convirtiendo a Lima en un tipo de escenario psicológico. Por la cada vez más reconocida capitalidad de Lima, esta ciudad se convierte en el principal escenario de la narrativa

¹⁹ ~~Jean Jacques Rousseau. -Oeuvres Complètes.-~~ Paris: Gallimard.-1962.

peruana del medio siglo.

En Lima hora cero, de Congrains Martín, con una lejana influencia del neorrealismo italiano, sobre todo en su utilización de las técnicas cinematográficas, todos los cuentos tienen como escenario las barriadas del sur de Lima. "Lima, hora cero" es la historia de un joven provinciano que empieza con su incorporación a una barriada limeña. El aspecto más interesante de la historia, prescindiendo de la simple anécdota, es el efecto psicológico que nos transmite el escritor a través de su protagonista. A través de él, descubrimos a Congrains Martín como un gran conocedor del ambiente barriobajero, fruto de su larga estancia en una barriada limeña.

"El niño de junto al cielo" cuenta un caso similar al precedente, pero algo más trágico, ya que el protagonista es un niño de diez años. Inexperto e ingenuo, el recién llegado, haciendo las veces de un novato, se hace engañar por otro niño psicológicamente más maduro. "Los Palomino" es la apocalíptica crónica de una familia pobre, que se ve cada vez más pobre, pero que nunca llega a perder su dignidad, su compostura, ni siquiera su esperanza.

Un año tras la publicación de su primer libro, Congrains Martín se confirmó como buen cuentista con la colección Kikuyo, de ambiente más bien provinciano. Cuando sale No una, sino muchas muertes, su autor se revela como profundo conocedor de los bajos fondos limeños. Esta novela, cuyo estilo fue calificado de salvaje por Mario Vargas Llosa, relata la historia descarnada de una empresaria que mantiene un negocio gracias a una mano de obra compuesta

exclusivamente de locos, de repente convertidos en materia prima.

Ribeyro no tardó en seguir el ejemplo de Congrains y publica en 1955 su colección Los gallinazos sin plumas. Todos los cuentos de este volumen pertenecen a la temática urbana, aunque únicamente uno de ellos lo es de forma determinante. "Los gallinazos sin plumas" pone de manifiesto la miseria cotidiana del ser humano enfrentado a los problemas de supervivencia urbana: es la historia espeluznante de dos desheredados de la sociedad urbana, capitalista e industrial.

Todos los demás relatos del volumen ahondan el conjunto de situaciones derivadas de las nuevas circunstancias socioeconómicas, como por ejemplo en "Junta de acreedores". El segundo cuento más representativo de la vertiente urbana de Ribeyro está incluido en el volumen Tres historias sublevantes, publicado en 1964.

Se trata de "Al pie del acantilado" que, quizás con más eficacia pero con la misma frialdad y objetividad que caracteriza a su autor, narra la vida nómada de los habitantes de una nueva barriada limeña, en busca de algo que, a falta de otra palabra, podría denominarse hogar. En el aspecto puramente sociocultural, Ribeyro destaca como buen observador de la sociedad de Lima, en cuentos como "Alienación", "El marqués y los gavilanes", "De color modesto", "El profesor suplente" y "Dirección equivocada". En el campo del relato largo, la que se considera como gran novela limeña publicada por él es sin duda Los geniecillos dominicales, o la crónica decadente de una generación

abúlica, apática y escasa de ideales. Muchos han visto en esta novela un retrato vivo no sólo de los años 50, sino de la misma generación de los Ribeyro, Zavaleta, Buendía, Congrains etc...

En cuanto a Zavaleta, tras varios años durante los cuales la crítica se empeñó a encasillarle en la narrativa provinciana, por fin se ha podido advertir que se trata de un creador versátil: maneja por igual tanto la temática urbana como la provinciana. Es, además, partidario de una progresiva integración geográfica del país a través de la literatura, convencido de su carácter mestizo.

Por ello no sólo tiene en su haber buenos cuentos de temática urbana, sino que es además, el único de su generación que escribe una novela a la vez provinciana y urbana: se trata de Los aprendices, cuya acción arranca desde la localidad provinciana de Sihuas para conocer su desenlace en pleno centro de Lima. En su cuentística, destacan cuentos de notable tratamiento de lo urbano, como "Los hijos de Eugenio", "Vestido de luto", "El muñeco", y "El cuervo blanco", todos pertenecientes a la colección Vestido de luto, que la crítica ha señalado como la crónica más fúnebre de la sociedad urbana.

Felipe Buendía tiene también en su haber auténticos frescos narrativos sobre la ciudad de Lima. Muchos de ellos son sin embargo, de carácter fantástico. En esta clase de relatos el espacio narrativo adquiere una categoría simbólica. Además, tiene una nutrida colección de cuentos realistas, compuestos en un estilo propio, con descripciones lentas, mezcladas con evocaciones e impresiones, escenarios

verídicos, anécdotas localizables en el tiempo y en el espacio etc... La séptima sección por ejemplo relata la vida cotidiana de los cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, del que fue alumno el propio escritor.

La tierra prometida de Luis Felipe Angell de Lama resume todo un conjunto de ilusiones y esperanzas frustradas del pueblo andino respecto de la ciudad capitalina. Luis Loayza se acerca, a su modo, a las pandillas juveniles de la urbe limeña, en plena crisis de madurez y a punto de pasar el rito de la hombría, en su novela Una piel de serpiente. En ella, se dan las distintas pruebas que tienen que superar unos jóvenes adolescentes para convertirse en seres adultos. En Otras tardes, Loayza denuncia a grandes voces la mentalidad hipócrita y el orden establecido de los limeños, sobre todo los de la clase adinerada que vive de espaldas a la mayoría social.

2.2.Otras ciudades

Pese a que Lima se ha convertido en el centro del Perú desde su fundación, y a pesar de que monopoliza prácticamente toda la atención de los narradores del 50, otras ciudades del Perú y de Europa se ven también convertidas en escenario del relato urbano neorrealista. Esta circunstancia se dio como fruto de la experiencia personal de los jóvenes escritores que, apenas conformado el núcleo inicial de la generación, emprendieron sendos periplos a la conquista de Europa y de Norteamérica.

En cuanto a las otras ciudades del Perú, se puede observar un hecho curioso: únicamente Oswaldo Reynoso y Carlos Eduardo Zavaleta tienen alguna experiencia de la provincia. El resto de escritores habían nacido y se habían educado en Lima. Como consecuencia, el único ambiente al que podían referirse de forma realista era Lima.

El referido monopolio de Lima en la narrativa del medio siglo conoce una interrupción desde el momento en que los escritores empiezan a viajar fuera de la capital, e incluso fuera del Perú, descubriendo otras realidades: Madrid en pleno franquismo, París de la posguerra y de la cultura universal, Londres, Amberes, Munich etc...

A la luz de los textos publicados, se puede comprobar que la temática urbana relacionada con el mundo europeo difiere del relato urbano limeño, pues los problemas de una ciudad del Tercer Mundo no son los mismos de una ciudad occidental; Lima tiene poco en común con París y con Amberes.

Otro detalle relevante es que, a pesar de que Zavaleta residió una larga temporada en los Estados Unidos, su narrativa casi no refleja esta circunstancia. En cambio, todo el itinerario europeo que recorrió nuestro escritor se vislumbra a través de sus cuentos. Las demás ciudades peruanas parecen haber sido ignoradas por los miembros de la generación del 50, sobre todo si se piensa que Arequipa, segunda ciudad del país, no sirve de escenario a ningún relato.

Ribeyro y Zavaleta descubren las ciudades europeas tras apenas publicar su primer volumen. Lo normal en este caso, para un joven procedente del Nuevo Mundo, es dejarse llevar por la novedad y el encanto. De Madrid a París, de Amberes a Munich, Ribeyro recorre el continente, pero siempre con un recuerdo de su ciudad natal, Lima.

Algunos juicios apresurados tildaron a Ribeyro, indebidamente, desde el principio de su carrera de snob y estranjerizante, sólo por el hecho de que escribía desde Europa. Sin embargo, la peruanidad de Ribeyro nunca sufrió ninguna duda, sus temas nunca dejaron de ser peruanos.

Ribeyro siempre ha tenido en el centro de sus preocupaciones la problemática de su país, incluso cuando daba la impresión de desviarse de este camino. Piénsese por ejemplo en su parisino relato "La juventud en la otra ribera", cuyo protagonista descubre un mundo bohemio distinto al que le tenía acostumbrado la burguesía limeña. Otro relato parisino autobiográfico, "Sólo para fumadores", no tiene más que personajes peruanos.

En resumen, algunos escritores de la generación, al descubrir el mundo urbano europeo, lo incorporan en su narrativa, pero siempre pensarán en su mundo de origen, el Perú, por lo que esta incorporación novedosa se convierte en la visión de un peruano sobre el mundo contemporáneo, y no en una manifestación de snobismo como se ha querido sostener. Estos relatos urbanos aparentemente extranjerizantes son otra forma de arraigo a la realidad propia, antes que una enajenación: la realidad nacional, en contacto con la internacional, se enriquece.

III-La ciudad como espacio/lugar

Lima es el lugar donde transcurren las acciones de la mayoría de relatos urbanos. Ante todo, es un espacio narrativo geográficamente localizable. Como todos los espacios narrativos, Lima carece de existencia autónoma: es decir que no tiene entidad si se intenta prescindir de su contexto sociocultural e histórico. Sin este contexto, en términos de Ricardo Gullón, el espacio se convierte en una entidad abstracta, y no sería posible su localización geográfica ²⁰.

Por ello Lima sólo puede tener una existencia en cuanto espacio vivido es decir subjetivo. Aunque en los años 50 Lima aparece objetivamente como un mundo caótico, cada escritor percibe esta realidad desde su propia perspectiva. Se puede decir que cada escritor "vive su propia Lima". Algunos optan por encerrarse en el paraíso de la Arcadia, basándose en el supuesto de que "cualquier tiempo pasado fue mejor"; otros no ven sino las barriadas y los callejones céntricos como único reflejo del caos limeño; todos propondrán sin embargo una lectura innovadora de la ciudad.

Quizás sea preciso hablar de las distintas ciudades que estos narradores nos descubren a través de una misma, Lima, aquí convertida en una entidad irreal. Tal interpretación se presta también al caso de las ciudades europeas. Lo que constituye el signo del caos para la generación del 50 - la degradación del espacio urbano y la

²⁰ Ricardo Gullón. Espacio y novela. Barcelona: Antoni Bosch.-1980.

desacralización de los monumentos históricos, junto con la invasión de los serranos y el surgimiento de las barriadas - podría muy bien ser motivo de fascinación para un turista occidental.

A este respecto, Luis Loayza apunta la subjetividad que gobierna la percepción de la realidad limeña, al afirmar:

"Este sol de Lima que brilla sobre algunas damas de París tiene una existencia mágica. Lima no es aquí una ciudad, sino una región inexistente, una convención literaria. Su imagen de Arcadia, es decir del pasado virgen en que nada ha ocurrido y que tienta por tanto a quienes están fatigados de la sociedad industrial y quisieran volver a una naturaleza elemental y ardiente, aunque sea tan inventada como el sol de Lima. El sol de Lima brilla para los otros, pero no disuelve nuestra niebla ni entibia el aire de los días grises" ²¹.

¿Quién ha dicho que Lima es un lugar bonito y soleado, una ciudad grande y tranquila? la fama de la que goza esta ciudad se fundamenta, ante todo, en su aspecto fantasmagórico y en su pasado glorioso, y no en algo real.

Cada limeño vive su propia Lima, y Lima no es, en los relatos urbanos de la generación del 50, una entidad nuclear, ni un lugar homogéneo, sino un conjunto de microcosmos. Lima es pues, una y múltiple a la vez. En los relatos donde sirve de escenario, descubrimos una Lima de las barriadas, una Lima de la calle, una Lima de las oficinas, una del centro y otra del margen, una Lima del

²¹ Luis Loayza. El sol de Lima. -Lima: Mosca Azul.-1974.

poder y otra del pueblo, una del pobre y otra del rico, una del presente y otra del pasado. En los relatos urbanos del 50, el espacio y el tiempo se disgregan incomprensiblemente. La barriada, o "pueblo joven", cobra un sentido especial dentro de los relatos urbanos. Este fenómeno merece una atención aparte por ser la principal innovación temática de la generación del 50.

Las distintas parcelas del espacio urbano que vamos a encontrar a través de la narrativa no son sino el reflejo de la experiencia, de la visión y de la sensibilidad personales de cada escritor sobre la realidad social urbana. La tarea no será fácil, ya que, a pesar de su aparente unicidad y cohesión, el espacio vivido presenta muchas ambigüedades.

3.1. Espacios abiertos: generadores de vida y de muerte

Los espacios abiertos son de lejos los más abundantes en los relatos urbanos. Los más recurrentes en la generación del 50 son el mar (el acantilado, la playa y el malecón), la calle y la plaza pública, el basurero. Pero estos espacios pueden desempeñar alternativamente una doble función de vida y de muerte. Son los casos del mar en "Al pie del acantilado", el malecón en "Los gallinazos sin plumas", "De color modesto", y "Junta de acreedores" de Ribeyro. En Congrains Martín, destacan los casos de la calle en "El niño de Junto al cielo", "Los Palomino", el lavadero de pomos en No una, sino muchas muertes.

Zavaleta nos proporciona también el ejemplo de la calle en "Los hijos de Eugenio". La muerte de la que se trata puede ser física, simbólica o moral. Zavaleta tiene una especial inclinación por los temas fúnebres.

a/ El mar, el malecón y el acantilado

Julio Ramón Ribeyro es el mejor exponente de la doble funcionalidad del mar como generador de vida y de muerte. Esta doble funcionalidad queda bien plasmada en esta escueta constatación del protagonista de "Al pie del acantilado":

"El mar da, el mar también quita".

Estamos ante un cuento cuyo aspecto trágico arranca desde el acantilado y se resuelve en el mismo espacio de las afueras de Lima. De los recursos inagotables del mar, de su pescado, de su playa convertida en negocio vive la familia pionera de la nueva barriada:

"Uno nunca sabe lo que contiene el mar. Así como el mar nos daba la sal, el pescado, las conchas, las piedras pulidas, el yodo que quemaba nuestra piel, también nos dio fierros el mar".

El mar se convierte aquí en una especie de hogar. Gracias a sus recursos y al espíritu emprendedor de los habitantes de la barriada, llega a crearse y a florecer un balneario de tipo capitalista. Hay que señalar, además, que el mar es aquí el único reducto de marginalidad de los indigentes de la gran urbe. Pero en el mismo cuento, el mar ejerce también una función funesta, pues se traga la vida de uno de sus habitantes. La muerte de Pepe por ahogo - así se llama la víctima - es una advertencia de que el mar no sólo es un lugar de diversión y de aprovechamiento, sino que puede ser también portador de ciertas amenazas, de ciertos peligros.

El mar, visto como un abismo sin fondo, se convierte en un cementerio de vidas humanas y de ilusiones. En la historia universal de los espacios literarios, el mar siempre ha ejercido esta siniestra fascinación, porque es un espacio vacío e infinitamente grande.

El acantilado desempeña también una doble función en "Los gallinazos sin plumas". La historia es sencilla, trágica, lineal y realista. Dos huérfanos que comparten con su tío una chabola, tienen que recoger, diariamente, restos de comida en el basurero de un acantilado, para engordar el cerdo del tío. La anécdota no tendría rasgos de dramatismo si no fuera porque el tío ejerce sobre sus sobrinos una fuerte tiranía y una explotación cínica, de tipo capitalista, martirizándoles y esclavizándoles.

Con la resignación propia de un condenado a muerte, los niños Efraín y Enrique cumplirán fielmente con su faena, hasta que un día, su fuente de vida se convierte en fuente de muerte. En este ambiente donde se pelean gallinazos para encontrar comida, Efraín recibe un corte profundo en la pierna, provocándole una infección:

"Cuando regresaron, no podía casi caminar".

Ante la imposibilidad de seguir cumpliendo con su castigo, "los gallinazos sin plumas" no harán más que provocar la ira del tío tirano. El desenlace trágico - la muerte del tío devorado por su propio cerdo - no es sino el fruto de su cinismo y una consecuencia indirecta de la función fúnebre del malecón.

En muchos relatos breves, el acantilado no es simplemente este límite físico entre la tierra firme y el

agua. Se convierte en algo así como la frontera invisible entre la vida y la muerte, la línea divisoria entre dos mundos irreconciliables. Al automarginarse allí, algunos habitantes de Lima corren el riesgo de sobrevivir a su miseria o de perecer en los abismos insondeables del mar.

El mar tiene una dimensión mágica, simbolizada por sus aguas y su superficie plana. Ejerce una fascinación, y a veces una atracción fatal sobre el habitante de la ciudad. Muchos de ellos acuden al mar para reencontrarse consigo mismos, para recoger los trozos de su imagen desintegrada, o para huir de sí mismos. Lo cierto es que el agua actúa aquí como un espejo, devolviéndole al personaje su propia imagen y agudizando su crisis psicológica.

Juana Martínez ha puesto el énfasis en el aspecto ambiguo del mar y del malecón en "De color modesto" y en "Junta de acreedores".

"De color modesto" es la historia de un joven tímido y sexualmente frustrado - como otros tantos personajes ribeyrianos - que, después de un pacto no explícito con una chica "de color modesto", es decir de raza negra, acuden ambos al malecón para disfrutar de este amor nada convencional para una sociedad rigurosamente jerarquizada. Para Juana Martínez, Alfredo acude al malecón en compañía de la chica de color modesto porque

"es un lugar permisivo donde puede relajarse la estricta moral limeña" ²².

²² Juana Martínez Gómez.-"Lima en algunos cuentos de Ribeyro".-Actas del Simposio sobre lo real maravilloso en Iberoamérica.-Cáceres: Universidad de Extremadura.-1990.

Pero

"al enfrentarse consigo mismo ante la presencia de un mar violento y aterrador cruza por su mente la idea del suicidio como la mejor manera de vengarse de la sociedad que lo atenaza" ²³.

La idea del mar como espacio romántico cede paso a la de un mundo torturador que ejerce una atracción de carácter satánico sobre el personaje ribeyriano. El mar aquí representa el vacío, la nada o falta de consistencia, y como al ser humano le aterra el vacío, se verá asaltado por repentinos deseos homicidas.

En "Junta de acreedores", tras ser declarado en quiebra por sus acreedores, debido a su excesivo endeudamiento añadido a su insolvencia, el protagonista acude al malecón, como si se tratase de la única vía de escape. El malecón aparece aquí como un lugar apacible y "lejos de toda hostilidad"; sin embargo, es allí donde al protagonista le surgirán sentimientos apocalípticos; como muy bien lo apunta María Rosario Alfani ²⁴, ni siquiera llega el protagonista a formular su proyecto de suicidio:

"En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible ganarlo todo o perderlo todo".

El malecón desempeña, una vez más, la función de línea divisoria entre dos elementos de la naturaleza, dos formas

²³ op.cit.

²⁴ María Rosario Alfani.-"Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro".-Lima: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, V, 10.

distintas de percibir el mundo: la tierra y el agua, antaño relacionadas respectivamente con la vida y la muerte, la luz y las tinieblas, la civilización y la naturaleza salvaje. Concluye Juana Martínez que

"Estos personajes están decididos a pasar una prueba mucho más difícil, que es enfrentarse con su propio yo, porque el agua, como un espejo, les devuelve su propia imagen y su propio destino" ²⁵.

Volviendo de forma reiterada al malecón y al mar, los personajes de Ribeyro parecen estar en busca desesperada del elemento natural, porque el mar simboliza la naturaleza, en contraposición a la ciudad, que es la civilización, la modernidad: la línea divisoria entre naturaleza y civilización está marcada por el malecón y el acantilado. Por otra parte, la ruptura entre ambos mundos, la tierra y el agua, resulta demasiado visible, demasiado clara, como para que exista una situación intermedia o un instante de vacilación: nadie escapará a la civilización de la urbe sin arriesgar su propia vida, su propio destino, su propia imagen.

"Los merengues", otro cuento de Ribeyro escrito en 1952 narra la aventura de un niño que sustrae a su madre veinte soles para satisfacer un capricho de niños que lo atenaza desde muchos años. Pero en el momento de comprar los dulces de sus sueños, el pequeño aprendiz de pícaro sólo recibirá burlas, humillaciones y menosprecio del vendedor, pues, para éste, pedir veinte soles de merengues suena a "broma de niños".

²⁵ Juana Martínez, op.cit.

Perrico no puede adquirir los dulces deseados, aunque tiene dinero más que suficiente: desencantado y humillado, no puede devolver los veinte soles sustraídos, porque le descubrirán. La única solución que se le ofrece en ese es acudir al malecón, donde, sin otra alternativa que el conformismo, tira al mar, uno tras otro, los veinte soles de su madre.

El siguiente trozo describe con todo lujo de detalles la actitud psicológica del niño en el instante de tomar su inesperada y extrema decisión:

"Pronto llegó a los barrancos. Sentándose en lo alto del acantilado, contempló la playa. le pareció en este momento difícil restituir el dinero sin ser descubierto y maquinalmente fue arrojando las monedas una tras otra, haciéndolas tintinear sobre las piedras".

El malecón se afirma de nuevo como el lugar de las decisiones extremas, un mundo donde, para no perder su propia imagen, o para recuperarla cuando se ha perdido, el personaje habrá de adoptar decisiones absolutas.

Algunos relatos presentan el mar como el lugar donde acuden los habitantes de la urbe para ajustar sus cuentas y rendir justicia bajo el dominio de la ley natural, fuera de cualquier consenso social. En "Mar afuera", un joven enamorado obliga a su rival a acompañarle en alta mar, en plena noche, con el pretexto de pescar:

"Nos hacemos a la mar esta noche-y fue imposible negarse".

Con la resignación semejante a la de un héroe kafkiano, el rival accede a la petición de su ya futuro verdugo ante

la impotente mirada de "la prieta", objeto de la discordia. Pronto Dionisio nota que la costa va quedando cada vez más lejos y que el propósito de su compañero no es en realidad pescar, sino vengarse de él, por haberle ganado en la contienda amorosa. El aspecto de la historia que aquí nos interesa es sin duda su articulación en torno a dos espacios: la orilla y el mar afuera. A medida que abandonan la orilla y se adentran en la lejanía de las aguas, los dos protagonistas mantienen una charla ambigua que desemboca en el tema de la discordia.

A medida que se aleja la embarcación de la orilla, parece que se acerca el instante de la puñalada final. El siguiente fragmento traza la evolución de la tensión entre ambos protagonistas, a medida que abandonan la orilla:

"Por acá tengo un banco de arrenques.-Pero ahora no me interesa.-Y siguió remando mar afuera.-Fue entonces cuando Dionisio empezó a recelar...La barca, con sus remos abandonados, quedó a la merced de las olas. Viró ligeramente hacia la costa, luego con la resaca incrustó mar afuera...Mientras tenía Dionisio la cabeza hundida entre los brazos, le pareció que Janampa reía con sorna. Luego escuchó el paleteo de los remos y la barca siguió virando hacia alta mar.

Dionisio tuvo entonces la certeza de que las intenciones de Janampa no eran precisamente pescar".

Una vez que la víctima adquiere la consciencia de su inminente y trágico destino, trata de recordar fugazmente la corta historia de esta extraña amistad. Este breve "flash back" en el que nos introduce el relato es, sin embargo, una

vía de escape para por lo menos vivir con intensidad y dignidad estos últimos instantes de su vida.

A pesar de ser consciente de la amenaza, Dionisio no actúa en el sentido de su propia defensa y parece entregarse a la fatalidad:

"Bajando la cabeza, pensó que el azar lo había traicionado, que ya todo estaba perdido...Dionisio hundió los brazos en el mar hasta los codos y, sin apartar la mirada de la costa brumosa, dominado por una tristeza anónima que diríase no le pertenecía, quedó esperando resignadamente la hora de la puñalada"

El remate final no podía ser más kafkiano: mientras que el mar ejerce sobre algunos personajes una atracción romántica, en este cuento se convierte en un campo de ejecución, en un terreno de venganza. Para la futura víctima de la puñalada, el objetivo a alcanzar no es ya el mar, sino la costa de donde procede y adonde pretende volver: mientras espera la puñalada, no aparta en ningún momento su mirada de la "costa brumosa", es decir, precisamente, de la ciudad de la que otros personajes huyen repetidamente.

La tierra es el reducto de los hombres, de la humanidad, con todos los valores positivos que ello implica. Y es en la tierra donde el hombre puede encontrar su salvación, no en el mar. La tierra es por supuesto de los hombres, de la civilización, mientras que el mar simboliza la fuerza bruta y salvaje. La añoranza de la tierra, y todo lo que ella implica, queda cristalizada en esta constatación última en forma de monólogo interior del protagonista:

"Todo aquello se hallaba lejos, muy lejos; era imposible llegar a nado".

Así sucesivamente, se establece una constante dinámica de vida y de muerte entre la tierra y el agua (el mar), de la que ninguno de los personajes de Ribeyro podrá librarse. Al igual que en "De color modesto", en "Un domingo cualquiera", se da un lugar libre de la vigilancia social, donde pueden mezclarse personajes de distintas capas de la sociedad, transgrediendo las estrictas barreras establecidas por el convencionalismo limeño. Las dos protagonistas de la historia, Nelly y Gabriela, proceden de dos mundos distintos: la primera pertenece a la clase humilde, tiene diecisiete años y es virgen, vive en una barriada, pero es culta porque va a la universidad. A pesar de ello, se avergüenza de sus orígenes proletarios.

La otra amiga, en cambio, procede de una familia adinerada y vive en Miraflores; se siente orgullosa de sus orígenes sociales, aunque finge envidiar a su amiga: no va a la universidad por complejos de clase, por considerar que ésta "está llena de cholos".

A pesar de su incultura, su aparente deseo de leer libros no parece sincero. Las diferencias, no sólo de clase, sino también de nivel intelectual, se anuncian desde las primeras líneas del relato:

"No.-No puedo hacerla pasar. Ella vive en Miraflores. Le diré que me espere".

En un tono peyorativo, la conversación entre las dos chicas será siempre conducida por la burguesa:

"¡Qué barrio éste! ¿Cómo se llama? ¿Matute? Me he demorado media hora para dar con la dirección".

Acomplejada ante la actitud autosuficiente en la que se complace su amiga, Nelly trata en vano de engañarla, haciéndose pasar, ella también, por una burguesa; pero Gabriela sabe que ninguna familia burguesa viviría en una barriada surgida de la nada:

"No, Nelly; tu papá no tenía ningún cadillac verde...No sé cómo será ser pobre, pero creo que uno no debe avergonzarse. Yo soy hija única, he tenido siempre lo que he querido. Pero ¿quieres que te lo diga? Mi vida es un poco vacía. Envidio a las chicas como tú, que trabajan, que van a la universidad. Mi papá no quiso que yo fuera a la universidad porque dijo que estaba llena de cholos".

Estos primeros balbuceos de las dos amigas por hacer caso omiso de las diferencias sociales, a la postre resultarán vanos, confirmando que las vergüenzas de clase, como decía Camilo José Cela, son las más difíciles de disimular:

"Las vergüenzas no son fáciles de disimular, la de la riqueza, la del poder, la del pudor, la del equilibrio sobre la cuerda floja, y la vergüenza de clase lo es menos todavía" ²⁶.

Frente a esas diferencias aparentemente insalvables y dados los convencionalismos sociales, el mar se ofrece como único terreno de encuentro y de entendimiento. El mar será

²⁶ Camilo José Cela.-"Tema del día".-Madrid: Diario 16, 11 de noviembre de 1992.

la única puerta por la que Nelly, la amiga proletaria, ingresará momentáneamente en las selectísimas esferas neoburguesas de Gabriela, mientras que ésta tendrá la oportunidad de codearse durante un tiempo fugaz con la miseria material y la inocencia de aquélla.

Ambas chicas acuden al mar de común acuerdo, haciendo caso omiso de sus diferencias de clase. La excursión dominical pronto tomará, de una forma descarada, el aspecto de una huida hacia adelante, quizás una huida de la civilización, quizás una huida de la ciudad y de su estricta moral. En adelante, las dos amigas buscarán un lugar donde la naturaleza se encargue de limar las diferencias entre los hombres y de restituirles la igualdad en que presuntamente todos nacemos. Gabriela manifiesta su deseo de escaparse definitivamente de la ciudad y de su estricta moral en estos términos:

"Creo que mejor deberíamos ir a una playa del sur. después de todo, es domingo. A mí me gustaría ir hasta Ica, hasta Arequipa, a mil kilómetros de aquí, ¿porqué no?"

Además, esta excursión hacia el sur supone una toma de conciencia intelectual por parte de Gabriela:

"Tienes que recomendarme un libro, un libro que me vuelva sabia. El otro día, en la fiesta, oí que discutías con una muchacha no sé de qué escritores. Tú has leído bastante. Yo soy una inculta. Palabra".

En este relato, el mar y la playa no sirven sólo para borrar las barreras que separan a las dos chicas por cuestiones de clase, sino que también es un lugar oculto

donde ambas muchachas pueden entregarse, aunque brevemente, a una relajación de la moral urbana. Allí se bañan desnudas, entregándose incluso a un ambiguo ejercicio erótico de palparse mutuamente los senos; este gesto no está del todo exento de alguna lejana intención lésbica por parte de Gabriela, pero Ribeyro no se ha atrevido a dar el paso definitivo, limitándose únicamente a esbozar el apetito sexual de la chica burguesa, frente a la inocencia de la otra:

"¡Qué raro! Tienes unos senos bien chicos.-Los míos me dan un poco de vergüenza. Me parece que son demasiado grandes".

Pero al no conectar Nelly con las intenciones eróticas de Gabriela, le provoca a ésta una profunda decepción, echando a perder todo el proyecto de simbiosis social que el lector preveía desde las primeras líneas, y convirtiendo aquel día en "un domingo cualquiera". Al acabar el domingo cualquiera, y al abandonar de nuevo el mar del sur, se cierra el breve período durante el que se han roto los complejos de clase:

"Nelly supo entonces que nunca más volvería a ser invitada".

La playa de las delicias y de los complejos vencidos ya no es más que un simple recuerdo, una lejana e inalcanzable ilusión, un proyecto irrealizable para los limeños, tan acostumbrados como están, a las divisiones sociales. La frustración final de un proyecto tan ambicioso entra en la línea de los relatos de Ribeyro.

b/ Las calles y plazas públicas

En "Los hijos de Eugenio", un cuento urbano de Zavaleta, las calles de la capital se convierten en un espacio de supervivencia para el protagonista. El relato entero transcurre en la calle y gira en torno a la temática de la mendicidad urbana y de la indigencia. Eugenio es un mendigo famoso del centro de Lima que él considera como "suyo", hasta que una mañana, ve su "dominio" violado por una mendiga más eficaz en suscitar la piedad de los limeños, pues tiene en su sobrino un arma infalible.

Condenado en adelante a la indiferencia, en beneficio de su competidora, a Eugenio no le quedará más remedio que solicitar un pacto con su rival: procrear entre ambos un hijo propio con el que conseguirán más limosna. Todo el simbolismo del cuento se concentra en la calle. Diríase que Zavaleta se sale de la actualidad unidireccional de los años 50, que era el tema de la barriada, para ahondar en un tema más clásico de la literatura urbana: la gente de la calle, la mendicidad.

Más allá de la caótica enumeración de las calles donde ejerce el protagonista, toda la carga simbólica de la historia se acumula en el acaparamiento (o la ilusión de adueñarse), que hace Eugenio de todo este amplio territorio geográfico, considerándolo como "suyo".

El cuento entero está articulado en torno a estas numerosas calles que se convierten en un espacio de supervivencia para Eugenio, el protagonista. De allí su lucha abnegada por mantener sobre ellas un monopolio

subjetivamente legítimo. Dos razones esenciales pueden justificar la actitud del personaje: se considera el mendigo más famoso y antiguo del centro de Lima, y de allí saca lo necesario para la supervivencia; las calles, para Eugenio, se convierten en un lugar de trabajo como cualquier otro.

En la modalidad neorrealista del relato callejero, Zavaleta se afirma como el mejor narrador de toda su generación. Si bien se debe lamentar el que las calles no sean objeto sino de una simple enumeración y no de una detenida descripción en su ambiente humano, y sobre todo, en su ambiente más típico, más limeño, que es la mendicidad y la venta ambulante.

Las pocas descripciones que en el cuento aparecen se refieren más bien al tránsito de vehículos y de personas. Descubrimos toda la miseria humana exclusivamente desde la perspectiva del personaje central. Siguiéndolo, el autor nos brinda la posibilidad de descubrir las calles céntricas de la capital, porque el mendigo es parte de ellas, y las calles son del mendigo: ambas entidades se diluyen en una insustancial realidad gobernada por la necesidad de sobrevivir:

"De nuevo Eugenio era parte de las calles. Todos lo hallaban normal, incapaza de sorprender".

Congrains Martín es también uno de los que se encargan de retratar el ambiente callejero de la capital peruana. Pero en su caso, la preocupación principal parece ser más bien la psicología del personaje que en ellas busca la supervivencia, y no las calles propiamente dichas. En dos de sus cuentos, las calles aparecen como espacio abierto

capaz de proporcionar materia suficiente para la supervivencia humana, pero a veces se convierten en un lugar al que acudirá el protagonista para encontrar la muerte moral, o la aniquilación de su personalidad.

Se trata de los dos relatos pertenecientes a la colección Lima, hora cero: "Los Palomino", y "El niño de junto al cielo". Este último es el relato de Congrains más apreciado por la crítica, después de "Lima, hora cero". En él, seguimos los pasos inseguros y poco iniciados de un niño que, recién llegado con su familia a una barriada limeña, se aventura por primera vez, a solas, a explorar "la bestia con un millón de cabezas".

El pequeño protagonista, Estebán, acaba de cumplir diez años de edad, y coincidiendo con esta edad mítica, encuentra un billete de diez soles en plena calle; el narrador califica esta calle como "único lugar" donde podía Estebán encontrar su salvación.

De este providencial hallazgo, el autor desarrolla una serie de episodios, todos concurriendo a la iniciación del joven "ciudadano". En adelante, este billete encontrado por casualidad habrá de determinar su vida y la calle se convertirá, para él, en un espacio de iniciación. En la calle encuentra los diez soles, y en ella los pierde de una forma ingenua. Un muchacho de "su misma edad" le ha propuesto un negocio con los diez soles para fructificarlos. Se trata de comprar y revender viejos periódicos.

Habiendo reparado en la inexperiencia de Estebán y siendo él mismo más experto en la vida callejera, este nuevo amigo logra desviar la atención del socio y escaparse con

el capital y los intereses de las ventas. Otra vez, la calle desempeña una función vital; participa directamente del aleccionamiento del joven protagonista. "La piel de la bestia", como la llama el narrador, aparece, además, como un laberinto para los poco acostumbrados ojos de Estebán que, al perder de vista a su socio, cree haberse perdido él mismo:

"Veinte o treinta metros más allá había quedado Pedro. ¿O se había confundido? Porque ya Pedro no estaba en ese lugar, ni en ningún otro. Llegó al sitio preciso, y nada, ni Pedro, ni revistas, ni quince soles, ni... ¿Cómo había podido perderse o desorientarse? Pero ¿no era allí, donde habían estado vendiendo revistas? ¿Era o no era?".

En este cuento, la calle lo significa todo para el niño que protagoniza la anécdota: en ella encuentra un motivo de esperanza y en ella lo pierde todo. Pero por lo menos aprende algo: que las calles de una gran ciudad están llenas de personas aparentemente dispuestas a contribuir a la integración de los recién llegados, pero que no buscan sino aprovecharse de la inexperiencia de éstos; las calles de la ciudad están llenas de buitres humanos.

La calle es aquí, como se puede observar, el lugar donde el protagonista encuentra todo tipo de amarguras de la vida urbana, y el vehículo es la ilusión por la felicidad. En varios cuentos, el acto de "salir a la calle", cobra una connotación de libertad para el personaje. Acosados en los espacios cerrados de la urbe, los personajes se echan desesperadamente a la calle, como impulsados por

una necesidad de comunicación con el resto de la sociedad.

Parece que la sociedad hostil les rechaza hacia afuera, y la calle se convierte para ellos en un espacio de comunicación, si no con los demás, sí por lo menos consigo mismos. En "Junta de acreedores", tras ser declarado en quiebra, don Roberto se echa espontáneamente a la calle, aunque, como afirma el narrador:

"no sabía exactamente para qué había salido, adónde quería ir".

A pesar de que don Roberto demuestra una necesidad real de comunicación - el acto de salir a la calle podría suponerlo - no lo cree conveniente y opta por no comunicarse con nadie y por digerir, en absoluta soledad, la descomposición de su imagen y de su personalidad. Ni siquiera se atreverá a enfrentarse con su propio hijo, que sería también como enfrentarse consigo mismo, porque el hijo actúa aquí como un espejo, el reflejo de su propia tragedia:

"Al llegar a un bar se detuvo irresoluto pero pronto reemprendió su marcha. No, no quería beber. No quería conversar con el tabernero ni con nadie. Quizás la única compañía que en ese momento soportaría sería la de su hijo... Pero no. Era absurdo. El tampoco podría comprenderlo. Era necesario evitar su encuentro. Era necesario evitar el encuentro de todos: el de aquellas personas que pasaban y lo miraban, y el de aquellas otras que ni siquiera se daban el trabajo de hacerlo".

De estas reflexiones, se puede deducir una huida consciente del otro, de la sociedad: huye de su casa para encontrarse solo en la calle que, paradójicamente, es un

espacio público, social y de comunicación. Para don Roberto, la calle desempeña las funciones de un refugio. Ribeyro crea aquí un verdadero dilema: ni el espacio cerrado de su casa/tienda, ni el espacio abierto de comunicación que es la calle, conseguirán apaciguar las angustias de su personaje, de allí que el malecón sea la alternativa fácil, el lugar idóneo al que acudirá con intenciones suicidas.

Por otra parte, el desenlace de "Los gallinazos sin plumas" se hace con una apertura "a la calle": los dos niños, tras hacer devorar a su tío por su propio cerdo, se lanzan a la calle, no en busca de algún refugio, sino como fatídica expresión de su propia libertad, diluyéndose en la anónima multitud que puebla las calles de la gran urbe:

"Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula".

La calle desempeña, pues, el papel de un espacio de libertad más que de comunicación. En ese caso, el espacio abierto que es la calle, y la ciudad en general, parece desempeñar a la vez el papel de refugio pero también de monstruo devorador de niños. Al entregarse a ella, los dos niños creen librarse del terror ejercido por el tío; pero también este gesto liberador les lleva a diluirse en la multitud urbana que, poco a poco, irá aniquilando su personalidad, su propia existencia como individuos. En adelante, serán parte anónima de la ciudad.

Todos estos espacios abiertos - ya sea el malecón, el acantilado, la calle o la plaza - ejercen, casi siempre,

dentro de la narrativa de temática urbana, una doble función vital y mortal que los miembros de la generación del 50 manejan con mucha habilidad. La vida y la muerte que en ellos se suele dar no siempre son físicas. Pueden ser también simbólicas o morales. El hombre nunca dejará de experimentarlas con una intensidad digna del mundo que le rodea: es un mundo donde prima, sobre todas las necesidades, la necesidad de supervivencia.

3.2. Espacios cerrados como refugio de la marginalidad.

La ciudad de Lima, no sólo la constituyen sus calles, sus malecones y sus acantilados. Hemos visto cómo estos espacios abiertos son portadores de una amenaza potencial para la supervivencia física o simbólica del hombre. De allí la fuga frecuente que se observa hacia lugares de refugio y de evasión.

La marginalidad social, principal temática literaria de los 50, encuentra en los espacios cerrados, el único reducto donde, momentáneamente, estará a salvo de las angustias inherentes a toda gran ciudad. Para sustraerse de las solicitudes tentadoras y del bochornoso y corrupto vivir cotidiano de la ciudad, el hombre se refugia en los rincones más recónditos donde se convierte en un doble marginado; marginado social y marginado espacial.

Como veremos, los lugares cerrados están lejos de proporcionar al personaje la salvación que buscan y se convierten muchas veces en otro factor de marginación. El espacio cerrado, o "espacio de confinamiento" para Ricardo Gullón ²⁷, aterrador en Pascal - "el silencio de los espacios eternos me aterra", afirmaba el filósofo francés - amenazante y destructor en Alán Poe, hostil y opresivo en Franz Kafka, se presta a una función protectora en J.R. Ribeyro y en Congrains Martín.

Julio Ramón Ribeyro es el narrador que con más fidelidad logra plasmar en sus relatos los ambientes

²⁷ Ricardo Gullón. Espacio y novela. - Barcelona: Antoni Bosch. - 1980.

cerrados como refugio de la marginalidad urbana. Su novela limeña, Los geniecillos dominicales, en sus acciones más importantes, transcurre casi exclusivamente en las mansiones, burdeles, casas y cantinas de la ciudad de Lima. Salvo en ocasiones donde los personajes se trasladan de un lugar a otro para sus encuentros, toda la historia se desarrolla "a puertas cerradas".

Para empezar, hay que puntualizar que todos los personajes que intervienen directamente en la acción de la novela son, en mayor o menor medida, seres marginales: son los "geniecillos dominicales", jóvenes pertenecientes a una generación "espiritualmente castrada", según las palabras de Graciela Coulson ²⁸. Empezando por el personaje central, Ludo Totem, se nota en él, desde las primeras líneas de la novela, evidentes indicios de marginalidad. La primera acción consciente y trascendente de su vida es, paradójicamente, una renuncia: renuncia a su empleo en la Gran Firma.

Tras producirse este desencuentro decisivo con su propio destino, Ludo empieza a descubrir otra cara de la realidad que le rodea y a la que ya estaba acostumbrado; ahora le parece más auténtica y por ello mismo menos aburrida, aunque más triste:

"Descubre que en la fachada de la iglesia de San Martín, hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es

²⁸ Graciela Coulson.- "Cuentos de Ribeyro: primer encuentro".-Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, nº 195, 1974.

fea, que hay multitud de bares con olora chicharrón y que los avisos comerciales, tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierten el centro de Lima en el remedo de una urbe asiática construida por algún director de cine para los efectos de un film de espionaje".

De este redescubrimiento de su propia ciudad, bajo el signo de lo inauténtico, lo caótico, derivará una huida hacia los mundos interiores de Lima, una escapada hacia dentro, donde el joven Ludo Totem se encontrará con un ejército de jóvenes igualmente marginales, y donde se fraguarán los proyectos vanos de una revolución social.

Camino a su casa, el primer lugar que se le ocurre visitar es un bar "para conmemorar su histórica decisión": de hecho, ésta será la primera acción de su vida; la segunda acción consistirá en el asesinato del chantagista Segismundo hacia el final de la novela. En el bar, puesto que parece haber renunciado a sus orígenes burgueses, Ludo se da cuenta de que son numerosos los seres marginados en los ambientes cerrados:

"Y ve entonces algo más: que en los bares de Lima no hay mujeres. Sólo grupos de machos ruidosos o melancólicos que comen panes grasientos y beben líquidos estimulantes".

Con su decisión de renunciar a su empleo, Ludo expresa su deseo de montarse al carro de este ejército de "machos ruidosos", es decir que manifiesta implícitamente su voluntad de ingresar en el hampa urbana, de llevar una vida bohemia, y en definitiva de imprimir un ritmo personal y un

sentido propio a su existencia. La primera gran manifestación de su nueva existencia marginal será una orgía organizada en un ambiente cerrado.

A la mansión de su tío, símbolo y reducto de la burguesía ortodoxa, y con el pretexto de la orgía, se dan cita otros "geniecillos" cuyo único lazo común resulta ser precisamente eso: el de pertenecer, según la expresión de A. Cornejo Polar, a una "hechizada generación al margen de la historia" ²⁹.

Como el malecón en algunos cuentos de Ribeyro, la mansión donde se monta la orgía es "el único lugar donde puede relajarse la estricta moral limeña":

"Poner música. Bailar. Elegir a su mujer. Evitar líos. Disminuir la luz. No beber mucho. A ellas en cambio emborracharlas. Después hacerlas bailar calatas".

Como signo premonitorio del fracaso de la generación, la orgía resulta nada más que una caricatura, un fracaso: sólo acude una enana, Eva, con la que Ludo se entrega a una desenfrenada persecución erótica a través de toda la mansión, rozando la profanación de las normas burguesas tan celosamente observadas en la familia:

"En el dormitorio de su primo logró cogerla del talle. Más lejos, sobre la cama de la prima Angelita pudo rozar la convexidad de sus nalgas. En el amplísimo lecho matrimonial de sus tíos hubo una revolcada heroica, pero sin consecuencias. En la sala

²⁹ Antonio Cornejo Polar.-La novela peruana: siete estudios.-Lima: Editorial Horizonte.-1977.

de costura, rompieron vanamente la lámpara".

Esta pseudo-orgía será determinante para el futuro de todos los geniecillos. De ella aprenderán las lecciones de la inercia. Ella será el factor clave que hará que todo el relato se articule dentro de ambientes cerrados: burdeles, cantinas, bares, casas de distintos niveles sociales. Tras la caricaturesca orgía, Ludo acude a un burdel donde ejerce Estrella, su compañera sentimental. En ese lugar de moralidad dudosa, tiene la oportunidad de codearse con la gente del pueblo, con la gente de oficio, auténticos marginados sociales, en busca de refugio frente a los desniveles sociales:

"Ludo sólo recordó haber recorrido una especie de pensión, es decir una sucesión de habitaciones atestadas de vieja mueblería y de mujeres agotadas, donde la gente circulaba, se tropezaba, se perdía en los brumosos umbrales, reaparecía en el bar, siempre frustrada, condenada a un círculo vicioso que no mostraba otra cosa que los mismos rostros de hombres angustiados y de las mismas mujeres hundidas en sillones fumando, sin otra vida que la de sus ojos pintados, abiertos sobre esa migración de machos sombríos, impotentes tal vez, o podridos, a la caza de no se sabe qué vergonzosa compensación".

Los lugares cerrados que sirven de refugio a los marginados dan a menudo la imagen caótica de un mundo física y espiritualmente en pleno proceso de desintegración. Tanto el desorden de la mansión familiar en Los geniecillos dominicales, como el burdel donde Gonzalo y Ludo van a

divertirse, denotan una clara concordancia con la imagen interior de los seres que los habitan. En cuanto miembro de una burguesía venida a menos, Ludo se aparece doblemente marginal en esos lugares.

Muy a propósito, Ribeyro parece determinado a que la acción principal de su novela transcurra en ambientes cerrados, oscuros y sórdidos. Al trasladarse de un burdel a otro, o de una mansión de Miraflores a una casa de adobe de alguna barriada, los geniecillos lo hacen siempre por medio de viejos coches, como para asegurar una rápida transición.

La marginación no es aquí un fenómeno correlativo a la división de las clases sociales, sino más bien a una configuración ideológica y generacional de la sociedad, indistintamente de los orígenes y de las diferencias de clase. Esta marginación estriba en dos aspectos principales: los geniecillos comparten una misma nebulosa ilusión: sacar a la calle una revista que sea el reflejo y el medio de expresión de sus inquietudes, y por otra parte, pertenecen a una misma promoción de ruidosos universitarios.

Los burdeles, cantinas, mansiones, casas, bares a los que acuden los personajes de la novela se convierten, hacia el final de la misma, en el factor determinante de su inercia y de su fracaso último; el proyecto de editar una revista y de publicar novelas quedará finalmente ahogado en ceremonias festivas y en orgías farsescas.

Siguiendo todavía con Ribeyro, nos ocuparemos de algunos relatos donde predominan los ambientes cerrados bajo el signo de la marginalidad. El más impactante de estos

relatos es sin duda "Tistes querellas en la vieja quinta".

Semejante a una obra de teatro clásico, la historia de este cuento transcurre en un solo lugar. Sus dos protagonistas son seres marginados y solitarios que se enfrentan entre sí en una guerra psicológica. La meta final es la respectiva perpetuación del estado de soledad. Pero en vez de ello, la vieja y tranquila quinta se convierte, hacia el final de la historia, en un campo de batalla. El primer protagonista, Memo García, es un viejo soltero que busca en la vieja quinta miraflores el Jardín de Edén donde pacientemente vive sus últimos días, coronando de esta forma una existencia aburrida y sin sorpresa:

"Había evitado todos los problemas relativos al amor, el matrimonio, la paternidad, no conocía el odio ni la envidia ni la ambición ni la indigencia y...su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad".

Más que un espacio íntimo, la vieja quinta es el ideal donde el a ciudad

En términos de Ricardo Gullón, la casa como espacio narrativo es el reflejo físico y moral de los seres que la habitan:

"Puede la casa sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que le explica y le explica por su relación con él"³⁰.

Por ello la casa del viejo Memo García aparece como un

³⁰ Ricardo Gullón, op. cit.

fiel reflejo de su propio envejecimiento físico y de su depresión psicológica. Pero pronto, esta vieja quinta no será más que un infierno de soledad para dos. Su descomposición física anuncia sin duda, no sólo una marginalidad de segundo grado, sino también un tinte de siniestralidad:

"Las paredes del edificio se descascararon y las rejas de madera de las casa exteriores se pudrieron y despintaron. La quinta envejeció junto con Memo, presenció nacimientos, bodas y entierros y entró en una época de decadencia que, por ello mismo, la había impregnado de cierta majestad".

La otra protagonista, doña Francisca Morales, viuda de largo tiempo y adicta a la monotonía y a la soledad, busca en la vieja quinta un lugar tranquilo para perpetuar su estado de soledad. Por lo tanto, en este lugar se entrecruzan intereses contradictorios, pues la soledad compartida se convierte en una utopía.

La guerra psicológica que origina la situación de antagonismo se resuelve tras llegar ambos protagonistas a una mutua neutralización y a un compromiso. Además, como antesala de la muerte, la vieja quinta lleva el signo de un infierno sin salida: los dos protagonistas están conscientes de que sólo la muerte romperá este círculo icioso.

Otro ambiente cerrado como refugio de la marginalidad se da en "Espumante en el sótano". El protagonista, Aníbal Hernández, viejo empleado de los sótanos del Ministerio de Educación, celebra sus veinticinco años de servicio. El brindis tiene lugar en su oficina, adonde acuden compañeros

y superiores jerárquicos. Aníbal no es un simple empleado de oficina, sino la víctima resignada de una situación de estancamiento profesional y social que le ha mantenido durante un cuarto de siglo en el sórdido sótano de un impersonal edificio público. El sótano sirve, aquí, de oficina y de salón de actos: es un espacio doblemente cerrado.

El peso dramático de la historia se concentra en la ingenuidad con la que el protagonista se entrega a las celebraciones del acontecimiento, traicionando así una actitud chocantemente conformista, infantil y necia. Pero este conformismo también sufre una matización, cuando después del brindis, Aníbal vuelve de nuevo a la realidad, a la celda donde le ha confinado la alta burocracia, y se da cuenta de que este sótano no es sino la encarnación de un estino sin sorpresas:

"Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanadas, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino-ahora lo notaba-una especie de celda, un lugar de expiación".

Para ser más exacto, hay que notar que en los espacios cerrados que crea Ribeyro, "nada está en su sitio"; y todos esos espacios suelen desempeñar las funciones propias de una celda y de un refugio como lo buscan los protagonistas. Aníbal no es más que una copia fiel del desorden, de la ruptura moral y de la desintegración de su entorno. Su

sótano no es en definitiva más que el correlato espacial de su categoría social y profesional: es el único lugar que le corresponde al empleado más subalterno de una administración; el sótano representa el escalón más bajo de la jerarquía social y profesional ³¹.

En "Una aventura nocturna", los espacios cerrados abundan y se prestan a la función de refugio. Empleado subalterno de la municipalidad, Arístides ocupa un despacho estrecho en los sótanos del edificio municipal, y una vivienda minúscula en la Avenida Larco. Como hombre solitario, Arístides se ve relegado a frecuentar los lugares menos concurridos de la ciudad, como los cines de barrio. Aun cuando se aventura en las plazas públicas, sólo puede entablar conversación con seres de su misma categoría:

"Con los ancianos, con los tullidos, o con los pordioseros".

De esta forma, Arístides tiene una inalterable vocación por los ambientes cerrados. Cuando por casualidad su paseo nocturno le lleva a un bar, frente a una mujer gorda y solitaria, no hará sino confirmarse su condición de hombre triste e infeliz, pues fracasa en su intento de enamorar a la gorda.

Algunos cuentos de Ribeyro que tienen a las ciudades europeas como escenario repiten la misma visión de ambientes cerrados y deprimentes. Si cabe, la marginación social en este caso tiene un carácter aún más dramático: los personajes - inmigrantes en su mayoría - son seres

³¹ Volveremos con más detalles sobre la jerarquización del espacio.

desarraigados que se ven obligados a vivir un mundo extraño en sus leyes, y al encerrarse en círculos viciosos para tratar de recrear el ambiente nuclear de la sociedad de origen, no hacen más que crear una especie de gueto suburbano.

Carlos Eduardo Zavaleta aporta de los espacios cerrados urbanos, un tratamiento más bien fúnebre. En él muchas veces, los espacios cerrados aparecen asociados con el tema de la muerte. Sus tipos sociales, en lucha por la supervivencia urbana, suelen encontrar la muerte como simple manifestación de la existencia humana. Esto ocurre principalmente en los cuentos de la colección Vestido de luto.

Las historias de este volumen, como ya se sabe, giran en torno al tema de la muerte física, moral o social, y sus múltiples implicaciones: la dignidad humana frente a un acontecimiento fúnebre en "Vestido de luto", el negocio deshumanizado en torno a la muerte en "El cuervo blanco". En este último relato, la historia se narra y se vive desde la ventana de una habitación de donde la esposa del protagonista, un fabricante de ataúdes para niños, asiste indignada y herida en su sensibilidad de futura madre, al negocio macabro de su esposo.

El cuarto que sirve de vivienda y de lugar de expiación linda con el Hospital del Niño, y en él reina una atmósfera fantástica, entre la vida y la muerte, entre la necesidad de supervivencia y las intrigas éticas de la misma. Esta atmósfera trastorna, a ratos, el orden temporal de la existencia:

"En el cuarto medio a oscuras, su propia sombra, nítida en la pared opuesta, la hacía pensar que las nueve de la mañana fueran las cinco de la tarde".

La atmósfera así creada tiene un carácter fantástico: sólo entran unos rayos de luz, la ventana representa una pequeña apertura hacia la muerte, que es la entrada de la cámara mortuoria del hospital. A ella se puede asomar la esposa angustiada para contemplar el negocio cruel del esposo.

Desde este espacio que se achica por efecto de la angustia existencial, Ena tiene la posibilidad de contemplar un espectáculo que trasciende toda dimensión realista, para plantear la cuestión de la existencia humana frente a la muerte. El negocio de ataúdes tiene ciertamente una resonancia ética. Tanto el hospital como la habitación que sirve de observatorio, son dos mundos cerrados en torno a una misma idea, la de la muerte.

En "Un vuelo de canastas", la protagonista es una muchacha tísica que se autorecluye en una habitación cercana a la calle, desde cuya ventana mantendrá contactos con la realidad exterior. A causa de su enfermedad, la joven protagonista se automargina en la habitación de "una casa de adobe", desde cuya ventana apenas dibujada se puede divisar su desdibujado rostro, que le confiere la fama de la

"Joven que vivía enclaustrada como una ermitaña".

Desde esta diminuta ventana, una especie de apertura minúscula hacia la calle, es decir hacia la sociedad, le llegan los pocos contactos que le permitirán no romper

definitivamente con la realidad social. De esta ventana recibe su comida diaria, su correspondencia, las provocaciones de los jóvenes de su misma edad, y hacia el final del relato, de esta ventana le llegan su propio hijo y el médico que le convence a salir de su torre de marfil.

Congrains Martín tiene una aproximación documentalista y salvaje de los espacios cerrados en su novela No una, sino muchas muertes. Esta novela, la única del autor, es una crónica deshumanizante de la vida urbana. En ella, una mujer solterona, sin escrúpulos, se entrega al negocio del lavadero de pomos, cuya mano de obra está compuesta exclusivamente de locos recogidos de la calle. El lavadero constituye un enclave marginal como nunca ningún escritor peruano había creado. El pequeño núcleo humano que lucha por acapararse de él forma parte entera de la sociedad lumpen.

La historia arranca desde una perspectiva realista y se desarrolla sin apartarse nunca del mismo estilo, y todas las acciones tienen al lavadero como eje central. El narrador procede a una especie de cirugía del mundo de la barriada: desde las primeras páginas, la protagonista se introduce - e introduce también al lector - en la barriada, y sin demorar demasiado en sus espacios abiertos, se hunde - en compañía del lector - en lo que será el escenario principal de la narración:

"Al fondo, a medio kilómetro de distancia, sobre el barranquito que daba al acequión paralelo al Rímac, la silueta del lavadero de pomos, y en el trecho que aún debían andar, en aquel restante sector húmedo, vegetal y podrido, los chanchos y los gallinazos,

repartidos por toda la blanda superficie, limpiada previamente por otros hombres y animales de lo útil para las reventas y de lo provechoso para el engorde y la supervivencia".

En el interior del lavadero, se respira una atmósfera encantada: el desorden de los pomos, de los toneles, de las latas y de las cáscaras de naranja, los llantos y risas incoherentes de los locos forman parte de una realidad caótica. El cuarto de adobe donde se alojan los locos tiene "altas y estrechas ventanas enrejadas", contribuyendo así a crear un ambiente fuertemente marginal. Por otra parte, los locos no son considerados aquí como seres humanos, sino como seres de una categoría especial:

"Ahora avanzaba hacia la entrada del lavadero, en donde estuviera hasta hace unos minutos el único hombre del lavadero. Según su criterio, el único hombre, pues los locos pertenecían a una categoría especial".

Los espacios cerrados constituyen, pues, un caso recurrente de tentativa de evasión o de refugio. En ellos encontramos al hombre que ha sido rechazado de la sociedad urbana y que acude allí en busca de refugio. Este hombre del espacio cerrado puede denominarse, por la expresión de Ribeyro, "excluido del festín de la vida".

Tal personaje tiene la conciencia de su exclusión de la sociedad y no le queda más remedio que su propio yo, es decir la soledad, el desamparo.

3.3. El centro y el margen

Las relaciones de espacio que se observan en la mayoría de los relatos urbanos de la generación del 50 pueden resumirse en un eje de dos extremos: el centro y el margen. Esto implica una especie de jerarquía en la configuración espacial del mundo urbano. El centro es la sede del poder, mientras que el margen representa la sociedad satélite; la periferia, la clase que obedece sin participar de los mecanismos del poder, y por ello es excluida no sólo ideológicamente, sino también económica y geográficamente.

A veces se observa también una dinámica en la configuración del espacio urbano, es decir que el centro puede volverse margen y viceversa. Del mismo modo, asistimos a una movilidad del hombre que se muda del centro al margen o del margen al centro. Es el fenómeno de la disyunción espacial. Conviene estudiar su significado literario.

Para estudiar las relaciones literarias entre el centro y el margen en la generación del 50, hay que tomar en cuenta dos consideraciones básicas: una consideración topográfica (centro y margen como lugares), y una consideración ideológica, es decir el centro y el margen como expresiones ideológicas de una clase social, siempre respecto a la temática del poder.

En el caso de Lima, y en las ciudades del tipo del subdesarrollo, la dependencia entre espacio y clase social funciona como norma de desarrollo industrial y capitalista. Parece necesaria una previa definición de conceptos tales como centro y margen, desde una perspectiva muy simplista.

El Diccionario ideológico de Julio Casares define el margen como "borde de una cosa"; aunque esta definición puede parecer "terre à terre", se aplica perfectamente al tema de la marginalidad que se da con frecuencia en la narrativa urbana del 50.

Pero hay que ahondar en la definición del concepto, tomando en cuenta otros conceptos satélites o derivados tales como "marginalidad", "marginalización", "el hombre marginal", "una situación marginal", "una persona o una sociedad marginal" etc... Varios sociólogos han tratado este fenómeno relativamente reciente, que surge sin duda de cierta modernidad observada a principios del presente siglo y que ha fomentado la formación de nuevas clases sociales mal integradas o prácticamente aisladas de las demás.

Estas otras clases integradas son las que conforman el llamado "centro", el poder, el escalón más alto de la jerarquía social. El primer investigador social que utilizó, en inglés, el término "marginal", fue E.V. Stonequist, en su libro The marginal man ³².

Sin embargo, el fenómeno parece tener sus orígenes históricos en América Latina, donde se vive con más intensidad y dramatismo que en ninguna otra parte del mundo. Hay que mencionar,, además, el trabajo de R. Vekemans, Marginalidad en América latina ³³. El Diccionario de sociología de Helmut Schock define el concepto de "marginado" como:

³² E.V. Stonequist. The marginal man.-Nueva York.-1937.

³³ R. Vekemans. Marginalidad en América Latina.-Buenos Aires: Losada.-1962.

"La persona que pertenece a dos o más grupos al mismo tiempo, cuyas definiciones y cuyas normas culturales difieren entre sí" ³⁴.

Entre las distintas formas de marginación, el ya mencionado trabajo de Stonequist distingue sobre todo a la persona que emigra a una ciudad, es decir, precisamente el tipo de marginado que aquí nos interesa, y sobre todo aquel que llega de la provincia para instalarse en la barriada. En un sentido puramente geográfico, la barriada es el margen de la ciudad, no sólo porque en ella residen los marginados, sino porque se sitúa a la periferia del centro urbano. Las relaciones centro-margen se reducen a una expresión más clara y sistematizadora: poder-barriada.

Esto ocurre en casi todos los relatos urbanos de Congrains Martín, en algunos de Ribeyro y Zavaleta. La Literatura de Latinoamérica nos ofrece miles de ejemplos de la relación siempre tensa e injusta (basada en la dominación) entre el Estado, el centro, el poder y el margen que, en la narrativa urbana, tiene su ubicación topográfica en "los pueblos jóvenes".

Estas relaciones de dominación suelen rubricarse bajo el concepto de "marginalidad". En el caso de la narrativa del 50, el aspecto político de estas relaciones es casi inexistente o adoptan formas caricaturescas, ya que la generación del 50 no se propone claramente hacer una literatura política. El contexto social marcado por el nacimiento de las barriadas y de nuevas categorías sociales

³⁴ **Helmut Schock.-Diccionario de sociología.-Madrid: Alianza.-1975.**

consiste en que el inmigrante indio que llega a la capital no parece seguir perteneciendo a su cultura inicial y entrañable de la sierra, ni tampoco acaba identificándose con la cultura occidentalizante de la costa.

De una forma similar, el mismo inmigrante abandona sus tierras para ir a vivir en Lima donde nunca llegará a ser propietario de una parcela. Por eso se puede decir que nunca será un limeño, porque el problema de la tierra es el factor fundamental que determina la pertenencia a un lugar, y tendrá que conformarse con casas de adobe en los barrios periféricos.

Esta circunstancia agudiza aún más la crisis humana en las barriadas. El conflicto cobra vida en los relatos de Congrains Martín y de Ribeyro. Las llegadas masivas no sólo favorecen el surgimiento de las barriadas donde se amontona la gente del pueblo, sino que están a la base del surgimiento de nuevas clases sociales difíciles de situar en la jerarquía preestablecida por la sociología: son los llamados cholos.

El sociólogo Peter Lloyd, en su The young towns of Lima. Aspects of urbanization, ofrece abundantes y sugerentes datos teóricos acerca de la marginalidad espacial, económica y social en la ciudad de Lima. Para el investigador social, la marginalidad es, en su esencia semántica, un concepto relacionado con el espacio: los marginales serían aquellos que se situarían al borde de una situación social, y en este caso, aquellos que viven al borde del espacio urbano. Pero también advierte el investigador que pueden ser marginales los ocupantes de uno

y otro margen: en otros términos, la marginalidad la constituyen fundamentalmente los extremos, los abusos, como aquellos que cobran sueldos miserables frente a otros que cobran sueldos escandalosamente altos.

En términos Topográficos, tanto el habitante de Agua Dulce como el cholo de Miraflores viven en lugares marginales con respecto al centro histórico de la ciudad. Ambos extremos, tanto topográfico como económico, deberían considerarse como casos de marginación.

Por lo tanto, la toponimia de las novelas y cuentos urbanos remite forzosamente a una idea de clase social; sin embargo, Peter Lloyd matiza que no se debería considerar como marginal a una persona extremadamente rica.

Por muy marginal que parezca el barrio de Miraflores (en la década de los 50), el hombre que allí reside no es un ser marginal. Miraflores se ha convertido en el centro de la burguesía limeña: es el reducto de tranquilidad donde se automargina, en su huida de la invasión plebeya y campesina. Ejemplos de este fenómeno abundan en los relatos de Julio Ramón Ribeyro. Lo sustancial de la argumentación de Peter Lloyd se halla en su conclusión al sostener que la marginalidad se refiere a la geografía como a la ideología:

"Squatter settlements [barriadas] are marginal in that they are located on the periphery of the city...Very many of the large pueblos jóvenes of Lima are indeed marginal in this sense, and a greater proportion of the pobladores live in these settlements rather than in those within the city's urban area. In every pueblo joven almost all the individual houses are marginal as

judged by standards employed by the municipal authorities. The majority are clearly substandard and even the best houses would probably fail on some technicity" ³⁵.

El concepto de "periferia", utilizado siempre teniendo en cuenta el de "centro" se da aquí como expresión topográfica de la marginalidad. La existencia de un pueblo joven o barriada en las afueras de Lima amenaza con romper el frágil equilibrio tanto geográfico como social, y marca de forma definitiva el proceso de marginación que hoy sigue vigente en la capital del Perú. Sin duda alguna, la idea del margen tiene mucho que ver con la pobreza de la gente, y no sólo con la repartición espacial de la población urbana, ni con su probada incapacidad para integrarse culturalmente.

El tratamiento de la temática de la marginalidad por los escritores del 50 denota una preocupación básica: enseñar, sobre todo, el rostro humano del problema, el

³⁵Peter Lloyd.-The young towns of Lima. Aspects of urbanization.-The young towns of Lima. aspects of urbanization in Perou.-Cambridge etc: Cambridge University Press.-1980.

Traducción: Las barriadas son marginales en la medida en que se sitúan en la periferia de la ciudad. Muchos de los pueblos jóvenes de Lima son de hecho marginales en ese sentido y gran mayoría de los pobladores viven en esos asentamientos más bien que en la zona urbana. En los pueblos jóvenes, casi todas las viviendas unifamiliares son marginales a la vista de los criterios de las autoridades municipales. La mayoría de ellas suspenderían un posible control técnico.

hombre en esta situación de marginalidad, lo que le preocupa y lo que hace para salir de ella. Este rostro es, sobre todo, un rostro marcado por el dolor, el sufrimiento, el complejo, la frustración, la historia y la marginación.

Son esas complejas relaciones entre el espacio y el estatus social las que nos proponemos analizar a la luz de la narrativa urbana de los 50. ¿Que se entiende por espacio jerarquizado? ¿Qué papel juegan el río Rímac y el mar en el fenómeno de marginalidad social e individual?

Quizás sin proponérselo, el mismo Julio Ramón Ribeyro hacía del espacio de Lima la siguiente jerarquización:

"Existen, además, las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano, toda una jerarquía de lugares habitados con su sociedad, sus intrigas, sus problemas y sus soluciones" ³⁶.

³⁶ Julio Ramón Ribeyro, op.cit.

3.4. Espacio jerarquizado

La expresión "espacio jerarquizado" encierra una carga ideológica relacionada con la idea de clases. La idea de jerarquizar el espacio no procede de la Literatura, ni tampoco de Latinoamérica, puesto que en todos los lugares, el espacio juega un importante papel en la configuración ideológica del mundo.

En la narrativa de los 50, se produce el mismo fenómeno. El centro ocupa el escalón más alto de la jerarquía social; pero no siempre el centro y el margen ideológicos lo son también geográficamente. Julio Ramón Ribeyro ofrece casos del margen desplazado al centro y del centro que se convierte en margen. Nos referimos al hecho que, a veces, el centro geográfico de Lima puede ser ocupado por la sociedad lumpen, los mendigos e indigentes, los viejos oficinistas, aburridos y sin promoción, los vendedores ambulantes etc...

En cambio, la periferia, como el caso de Miraflores en varios relatos ribeyrianos, se convierte en un espacio céntrico, en el sentido de que desempeña las funciones de eje sociocultural. Este barrio, donde vivieron su infancia la mayoría de los escritores de la generación, se sitúa geográficamente al margen del núcleo urbano. La fama de Miraflores como barrio residencial y su cercanía al mar le confieren su dimensión legendaria de "Alienación".

Los numerosos clubs snobs y americanos que tanto fascinan al personaje central de este cuento se sitúan en ese barrio. Miraflores es el compendio, la versión peruana

del bienestar, de snobismo, y de los sueños de grandeza que atormentan al protagonista. Cuando en repetidas ocasiones Roberto López vuelve a Miraflores, no es simplemente para ver jugar a la muchacha de sus sueños, a la que ha visto crecer; en Miraflores se siente otra persona, pertenece, aunque de forma ilusoria y fugaz, a otra sociedad, porque tiene la posibilidad de codearse con la alta jerarquía, como:

"Algún blanquito que lo había visto crecer en esas calles y sabía que era hijo de la lavandera".

La primera parte de "De color modesto" transcurre en las esferas cerradas de la burguesía mirafloresina, donde se organizan fiestas juveniles con fines matrimoniales pero con el objetivo último de perpetuar la casta:

"Las fiestas de Miraflores, a pesar de realizarse semanalmente en casas diferentes, congregaban a la misma pandilla de jovenzuelos en busca de enamorada. De esos bailes sabatinos en residencias burguesas salían casi todos los noviazgos y matrimonios del balneario".

En este sentido concreto, el espacio jerarquizado se presta a una función genética porque a la postre resulta una vía segura para perpetuar la situación vigente gracias a la inmovilidad del linaje generacional. La novela limeña de Ribeyro, Los geniecillos dominicales, rompe con el esquema habitual y sus acciones transcurren indistintamente en barrios de lujo como en barrios marginales, en mansiones coloniales como en casas de adobe.

Este hecho ha llevado a críticos peruanistas como Antonio Cornejo Polar y Graciela Coulson, a deducir que la novela de Ribeyro es un intento de integración social, ya que pretende echar por tierra las antiguas murallas entre el mundo de la barriada y los balnearios de lujo. La novela de Ribeyro tiene dos estructuras paralelas: una estructura temática, el desclasamiento de una familia burguesa, que aparece como telón de fondo, y una estructura derivada de la primera y que consiste en una movilidad espacial, signo evidente de búsqueda de una situación, de afianzamiento.

Al principio de la novela, el protagonista se muda de Miraflores a Santa Beatriz, lo que denota implícitamente un principio de decadencia social.

A. Cornejo Polar advierte que esta movilidad espacial no refleja más que una mera voluntad de romper las barreras sociales, puesto que pronto, los geniecillos "se encuentran habitando en el vacío", y que Ludo Totem, el héroe de la novela, no es adoptado ni por la rama rica de la familia, ni por su servidumbre, lo que "invalida sus pretensiones de neutralidad social", y que estos "nebulosos proyectos no modifican en nada la índole de la realidad, pero tampoco cambian el signo pequeño burgués de sí mismo" ³⁷.

El fantasma del aburrimiento, que es signo de la inautenticidad existencial, llegado a la época de la Gran Firma, no desaparece después de su renuncia. Al contrario, ahora resulta más poderoso que antes, pues se muestra inmune a todos los exorcismos. La multiplicación de las actividades y la variación de los ambientes frecuentados se revelan

³⁷ Antonio Cornejo Polar, op. cit.

inoperantes. En cualquier caso, al segundo día de su nueva vida, el protagonista se siente un momento "al borde una vez más de la derrota"; un mes después, está a punto de concluir su relación sentimental con Estrella, y luego de buscarla en los burdeles y cantinas más miserables, le asalta una extraña impresión:

"La impresión de haber descendido varios grados en la escala humana, hasta esta zona indecisa que linda con la animalidad".

A la postre, se puede observar que al desclasamiento social materializado por la renuncia de la Gran Firma, corresponde un desclasamiento de tipo espacial, pues el protagonista pasa a frecuentar los burdeles y cantinas más miserables de las barriadas.

La jerarquía de espacios corresponde a la jerarquía social; la decadencia de la primera provoca irremediablemente la de la segunda.

"Sólo para fumadores" respira en tono medio nostálgico y medio romántico el ambiente burgués de Miraflores, marcado por las peripecias y los recuerdos juveniles del autor. "Los otros", cuento de carácter elegíaco, nos da de este barrio una imagen fuertemente melancólica:

"Ahora que, como otras veces, paseo por Miraflores luego de tantos años de ausencia, veo y reconozco a ambos, como a otros tantos amigos de escuela o de barrio y me siento afligido, pues nada queda de sus galas y ornamentas de juventud, sino los escombros de su antiguo esplendor".

Tal y como lo descubrimos a la luz de algunos relatos urbanos, Miraflores se presta a las funciones del centro (aquí centro social y cultural) que se automargina en la periferia de la gran ciudad. Paralelamente, se debe estudiar el papel del río Rímac y del mar en el fenómeno de la marginalidad. Geográficamente, el margen o la ribera es el borde de un río; pues lo principal y más importante es el mismo río, sus aguas y su cauce, y lo secundario, lo accesorio, lo inútil, está simbolizado por el margen.

En los cuentos de Ribeyro, el margen del Rímac es portador de un mensaje de resonancia ideológica. El hombre desamparado encuentra en la ribera del Rímac un cobijo a sus esperanzas: allí busca y encuentra los deshechos de comida, "lo útil para la reventa y lo provechoso para el engorde y la supervivencia"³⁸. Esta novela tiene como escenario principal el lavadero de pomos que se encuentra en las vencindades del Rímac que se nos aparece como el auténtico inframundo limeño.

Del margen de este río arranca la narración, desde la perspectiva de la protagonista, Maruja, cuya percepción melancólica de su entorno nos es dada de esta forma:

"Allí mismo, ella, Maruja, divisó a su derecha, en la otra margen del Rímac, el mísero conjunto de chozas de adobe y estera, llamado urbanización 27 de octubre, cubierto por el humo, ya menos denso, pero en cambio extendido hasta donde su vista alcanzaba, y a su izquierda, algo distante, las chimeneas del barrio

³⁸ Esta expresión pertenece a Congrains Martín, al principio de su novela No una, sino muchas muertes.

industrial de la avenida Argentina".

Las dos orillas del Rímac sirven aquí de línea divisoria entre dos mundos, dos realidades: la primera, a la derecha, es la barriada, y la segunda, a la izquierda, es el barrio industrial. Pero entre ambos mundos, existe una vía de comunicación: el puente sobre el Rímac.

En "El marqués y los gavilanes", este puente que une a la gente miserable con la gente burguesa es calificado de horrible:

"Una noche, después de un concierto en el municipal se animó a hacer un paseo hasta el río Rímac donde el alcalde don Amaro Gavilán y Aliaga había inaugurado hacía poco un puente. Confirmó, como era natural, que el puente era horrible".

El puente es horrible, a los ojos del marqués, porque representa una amenaza de invasión y de inestabilidad social, pues gracias a él, la barrera entre la burguesía y el proletariado queda suprimida. Simbólicamente, el puente sobre el Rímac une las dos orillas, es decir los Barrios Altos y los Barrios Bajos. Este puente pretende significar que las viejas estructuras sociales no serán en adelante rígidas, pues el padre del proyecto es alguien "de abajo"; el puente deja una posibilidad real de movilidad social y una esperanza de ascenso para "los de abajo".

En un relato urbano titulado "Enredadera", Luis Loayza deja a descubierto la frontera invisible entre el centro y el margen de la ciudad: una familia burguesa venida a menos se ha visto obligada a "desterrarse" del centro urbano a una barriada; este destierro será visto como un viaje

cualitativamente regresivo, es decir de la ciudad a la provincia:

"Sintiéndome desterrado de Lima, como si los demás barrios más nuevos y alejados fueran ya el comienzo de las provincias".

En el apartado de la narrativa de ambiente europeo, en el que se quiso encasillar a Ribeyro en un principio, tenemos el caso del Sena en su relato parisino "La juventud en la otra ribera". Este río divide la ciudad en dos sectores: "la rive droite" y "la rive gauche". La ribera izquierda representa el mundo de la cultura, la revolución, la juventud, la bohemia y la intelectualidad. En ella viven los jóvenes, los bohemios, el hampa urbana; en ella se encuentra la Sorbona, el Louvre, el Quartier Latin.

La "otra ribera" aquí es la "Rive Gauche", aquella que eligieron los escritores de la izquierda francesa como Camus, Malraux o el mismo Jean-Paul Sartre, para luchar, o mejor "resistir" contra la ocupación alemana, el París del mítico Saint-Germain-des-Prés. La otra ribera, a la que pretende incorporarse el protagonista cincuentón y conservador, es la ribera de la Revolución y de la Resistencia.

En cambio, la ribera derecha representa el poder: allí se ubican los Campos Elíseos, la Opera, la Catedral Notre-Dame, los edificios administrativos. La ribera derecha es el símbolo de la vejez, cristalizada en sus instituciones milenarias que han dado la imagen de Francia a lo largo de la Historia.

Históricamente es considerada como la sede de los colaboracionistas. Pues es este mundo conservador de la vejez que pretende abandonar el burócrata peruano, para incorporarse en la otra ribera, la de la juventud, en "La juventud en la otra ribera".

Como se entenderá, en París, como corresponde a la definición ideológica del concepto de marginalidad, el poder no está en el centro de la ciudad,, sino a la derecha y el margen se identifica más bien con la izquierda que con la periferia. El Sena divide la ciudad de París en dos sectores, pero no se trata de una división maniqueista, entre pobres y ricos, ni entre buenos y malos, sino entre lo viejo y lo nuevo, lo conservador y lo revolucionario. En cambio, el papel del mar es distinto en el fenómeno de la marginalidad social.

El mar es a la vez el último reducto del hombre rechazado por la sociedad capitalista, y el refugio de la alta burguesía que huye de la sociedad industrial y de los olores del centro, en busca de la naturaleza. Esta práctica, corriente en los relatos de Ribeyro, tiene tintes de snobismo. En este último caso, ir a la playa o vivir cerca de ella es signo de distinción y de clase.

En primer lugar, el personaje de los relatos del 50 acude al mar porque es fuente de vida y es el único lugar de la ciudad que no es de nadie, y la ilusión de este personaje es llegar a ser dueño de una parcela en esta "tierra de nadie", como en "Al pie del acantilado", cuyo protagonista tiene el sueño de fundar "su playa". Del mar y de sus productos podrán también él y su familia vivir:

"Por eso digo que somos como la higuierilla, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuierilla, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir".

Acosado por el crecimiento de la urbe moderna, el hombre procedente del pueblo se instala junto al mar donde, momentáneamente, vivirá él también la ilusión de pertenecer a algún lugar. Sin embargo, el poder del centro, aquí la autoridad municipal, quiere recordarle al hombre de la nueva barriada que el mar es un lugar reservado a la burguesía y decide expulsar al intruso, con el pretexto de construir un nuevo balneario.

En definitiva, el mar es un espacio reservado a una categoría privilegiada, como se puede apreciar en "De color modesto", cuyos protagonistas ven negada la posibilidad de abrazarse junto al mar, simplemente porque

"Con una persona de color modesto no se viene a mirar el mar".

Otra vez, el mar aparece como válvula de escape a la estricta moral social, donde acuden los seres marginados para "huir de las miradas y la censura de los pacatos e hipócritas habitantes de Lima, y sentirse temporalmente liberados de las convenciones sociales".

Otro caso de espacio jerarquizado en la narrativa corta de Ribeyro es el edificio del ministerio de Educación en "Espumante en el sótano". Las plantas altas de este edificio se reservan a los jefes, mientras que Aníbal Hernández, un simple empleado con veinticinco años de experiencia y tras esperar una promoción que nunca llegó, tiene que

arrinconarse en un pequeño despacho situado en el sótano definido por el narrador en estos términos:

"No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino- ahora lo notaba - una especie de celda, un lugar de expiación".

En este relato, el espacio cerrado se combina maravillosamente con el espacio jerarquizado. La jerarquía socio-administrativa se expresa en términos de pisos: cuanto más importante es el rango administrativo, más alto estará situado el despacho. El centro y el poder aquí se identifican con los pisos altos, mientras que el margen, los subalternos se quedan siempre en los sótanos. Subir los escalones del edificio del Ministerio de Educación significa, para Aníbal Hernández, ascender de categoría social, pero todo se queda en el sueño.

Si en el centro de la urbe se encuentran enclaves marginales - como las calles céntricas en "Los hijos de Eugenio" de C.E. Zavaleta - también en los barrios marginales, existen distintos grados de marginalidad. A zonas de pobreza suceden otras donde la miseria alcanza proporciones dramáticas.

"Dirección equivocada" subraya este aspecto de la jerarquía de lugares urbanos. El protagonista de la historia llega del centro de la ciudad, pasa primero por una zona aceptablemente pobre, pero al adentrarse más en la barriada, le asalta la impresión de encontrarse en el suburbio de un suburbio:

"En los barrios pobres también hay categorías; Ramón tuvo la impresión de estar hollando el suburbio de un

suburbio. Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Sólo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias".

Esto podría ser la máxima expresión de lo que hemos denominado espacio jerarquizado: la acción arranca desde el mismo centro de la ciudad; el protagonista también sale de allí para cumplir su trabajo de cobrador; luego se introduce - y nos introduce - en un espacio marginal que es la barriada, y dentro del mismo margen, descubrimos un segundo margen.

Ribeyro adopta aquí una actitud valiente, al narrar situaciones tan cotidianas que han llegado a considerarse como normales. La desenfrenada y bochornosa ocupación del espacio urbano según afinidades de clase o de procedencia geográfica es un tema que queda bien plasmado en la mayoría de sus relatos urbanos.

a/-El poder del centro sobre el margen

Una vez establecidas las distintas ubicaciones del centro y del margen, hay que estudiar las relaciones que se observan, en la narrativa urbana del 50, entre los dos mundos. En general, dichas relaciones se reducen a una dominación del poder del centro sobre el margen. El centro ejerce sobre el margen, gracias a los medios coercitivos de que dispone, un poder de dominación parecido al que ejerce una potencia colonial sobre su colonia.

En el centro están concentrados todos los símbolos del poder: la municipalidad, los ministerios, la policía y el ejército. Desde allí, el centro alarga su mano investida de poder y de autoridad para castigar, controlar o regular todo cuanto ocurre en la periferia. Lo podemos comprobar leyendo "Al pie del acantilado" y "Lima, hora cero" de Ribeyro y Congrains respectivamente. Siendo la barriada, en principio, una urbanización clandestina, las autoridades municipales ejercen sobre ella un control y una regulación que pocas veces se basan en la justicia.

En "Al pie del acantilado", asistimos a la incursión y a la violación del espacio marginal por parte de la autoridad municipal, con el muy oficialista argumento de que "esta tierra es del Estado". Los personajes dotados de poder, procedentes siempre del centro de la ciudad, presentan todos siempre las mismas características: son limpios y van bien trajeados, son la imagen física de la autoridad, físicamente bien formados, lo que les permite forzar el respeto y la obediencia de los pobladores de la

barriada.

Por otra parte, son tratados como "gente de la ciudad", en contraposición a aquella gente de la barriada que parecen más bien "gente del pueblo":

"Estaban afeitados y usaban zapatos tan brillantes que el polvo resbalaba y les huía. Eran gentes de la ciudad".

El poder que ejerce el centro sobre el margen, las órdenes que los agentes del poder ejecutan, se interpretan textualmente como algo inexpugnable, pues la persuasión está garantizada por "la fuerza del orden":

"Traían muchas máquinas. Se veían policías junto a un hombre alto y junto a otro más bajo, que escribía en un grueso cuaderno.-Son órdenes, decían los obreros, mientras destruían las paredes con sus herramientas...¿Órdenes de quién?-preguntó.-Del juez-respondieron, señalando al hombre alto.-Aquí hay una equivocación-dije.-Nosotros vivimos en tierras del Estado. Nuestro abogado dice que de aquí nadie puede sacarnos.-Justamente-dijo el juez.-Los sacamos porque viven en tierras del Estado".

Simbólicamente, la alta estatura del juez es una inconfundible marca de su ascendencia psicológica y de la autoridad de la que está investido. La policía representa la fuerza de persuasión; en cambio, el margen - aquí constituido por los habitantes de la barriada - se quedan abajo, en el barranco, contemplando el espectáculo de su desalojo.

El centro del poder está encarnado por un personaje justiciero y verdugo inclemente que se limita a ejecutar las órdenes como los obreros que sin piedad deriban las viviendas de la barriada, mientras sus propietarios se convierten en simples testigos de su desgracia. El centro de la ciudad y el poder que posee, mediante el personaje del juez y la policía, impone su ley sobre el barrio marginal. Pero la esencia del mensaje está en el cuestionamiento sutil que hacen los habitantes de la barriada, sobre esta supuesta ley. A pesar de su ineficacia, esta protesta es portadora de esperanza, en la medida en que apunta a un futuro levantamiento.

Esta esperanza se ve confirmada, pero en otro escritor: Congrains Martín, en su cuento "Lima, hora cero"; en él se pueden apreciar los esfuerzos que realizan los pobladores de las barriadas para luchar contra los abusos de poder de la autoridad municipal: en el cuento, hay un principio de conciencia cooperativa y sindicalista:

"Aquí, en Esperanza, somos trescientos cincuenta seres. ¿Cuántos somos en San Cosme, en el Agustino, en Piñonate, en Mendocita, en Puerto Nuevo, en Leticia, en Prolongación Garibaldi, en San Pedro. ¿Cuántos somos, cuántos? ¿Y si todos nos reunimos, nos juntamos, nos convertimos en un solo ser, no habría la posibilidad de que respetaran nuestros derechos? ¡Caray, no somos plantas para que se nos desarraigue así, porque así".

Congrains Martín se afirma a través de la resolución final de este relato, como un narrador más eficaz, más

atrevido, más rebelde y más optimista que Ribeyro. Con el rigor de un investigador social, fruto de su profundo conocimiento del mundo de la barriada, aporta datos cifrados, da cuenta del censo de la población, la composición de la misma, su reparto en actividades, los bienes materiales y las armas de que disponen para emprender la lucha.

Si en Ribeyro la débil protesta de que "es un abuso" no resuelve nada y desemboca en la renuncia final a la lucha³⁹, en Congrains Martín, el hombre es consciente de su fuerza en grupo y se organiza en comités, de los cuales hay que destacar el Comité Pro Defensa que anuncia una lucha sin cuartel por defender los intereses de las barriadas:

"¿Vamos a permitir que suceda eso? ¿ No somos de la categoría humana, no somos peruanos también?

Nuestro Comité pro Defensa ha enviado delegaciones a todas las llamadas urbanizaciones clandestinas que existen en la bella capital de nuestra patria. Es necesario que todos nos unamos, que formemos un bloque poderoso e invencible. Esperanza no puede ser considerada como un caso aislado. Es el primero de una

³⁹ En un testimonio personal del propio Ribeyro, respondiendo a una pregunta de Ricardo González Vigil sobre la pasividad de sus personajes, los tres cuentos del volumen Tres historias sublevantes fueron concebidos para poner de manifiesto tres tipos de lucha de la sociedad peruana: "el de la costa, la lucha del hombre por la vivienda; el de la sierra, la lucha por la tierra; y el de la selva, por la dignidad. Son tres combates perdidos, puesto que los protagonistas de estas historias terminan derrotados".

larga lista que vendrá y tenemos que estar preparados. ¿Cuántos somos? ¿Cuarenta mil? ¿Sesenta mil? no importa que "ello" sean un millón; La tierra, el universo, los mismos peruanos, van a estar con nosotros... ¡ Progreso, progreso, pero ellos son los únicos que progresan !."

Esta toma de conciencia que se produce en la narrativa de Congrains Martín tiene su sustento ideológico en el espíritu comunitario del pueblo indio. El compromiso social mediante la acción marca el principio de una esperanza y Congrains le confiere a esta acción un sentido heroico, al atreverse a enfrentar la minoría con la mayoría, y sobre todo al denunciar el sistema de opresión establecido por la autoridad municipal.

A raíz de esta toma de conciencia por parte de los pobladores de la barriada, se invierten los papeles, pues la manifestación que organizan tiene como meta una especie de conquista del centro. Los habitantes de las barriadas, armados de pancartas y de banderas peruanas, " llorando el himno peruano ", invaden literalmente las calles centricas de la capital.

La señal de alarma es lanzada, pues la invasión de los marginados es signo de que también ellos pueden participar del poder central. Por desgracia, la esperanza no será muy duradera y el fin es trágico. No sólo pierde la vida el protagonista central, Mateo Torres, sino que también el desalojo acaba produciéndose; es la victoria final del poder central sobre el margen:

" ¡¡¡ el caterpillar, el caterpillar !!!- y Mateo

Torres ha muerto en nuestros brazos".

b/ Fenómenos de disyunción espacial y su significado

Los fenómenos de disyunción espacial, es decir el abandono por el personaje del espacio con el que se identifica se producen con frecuencia en los relatos urbanos de los 50. Estos abandonos, temporales o definitivos, responden a dos motivaciones básicas: un rechazo del espacio propio o una atracción del espacio ajeno.

Esta atracción puede explicarse, a veces, por una necesidad de fuga o de refugio frente a las estrictas convenciones sociales. Ya lo hemos comprobado en " De color modesto ", donde el protagonista abandona las calles céntricas y las plazas públicas para acudir al malecón donde podrá, con toda libertad, abrazar a la señorita "de color modesto".

En este caso, la evasión resulta fugaz, debido a que las leyes sociales, de las cuales es garante la policía, les recuerda que para abrazarse "legalmente", no tienen porqué esconderse en el malecón:

" Están prohibidos los planes en el malecón - prosiguió el oficial - ¿ Usted sabe lo que es un delito contra las buenas costumbres ? hay un libro que se llama Código Penal y que habla de eso ... ya que esa señorita es su novia, sígase paseando con ella. Pero eso si, no en el malecón, allí los pueden asaltar. ¿ Qué les parece si van al Parque Salazar ? el patrullero los conducirá ".

Sin embargo, para que salga adelante este amor poco convencional, es preciso que los dos enamorados abandonen

los lugares convencionales para escapar de las miradas inquisidoras de la sociedad, de allí que el malecón sea el lugar más indicado.

El protagonista de "Alienación" sueña toda su vida con un mundo que no le corresponde: los Estados Unidos, con todo lo que ello supone, su cultura, su poder económico, su modo de vida y su bienestar social:

"Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra".

Apenas formulado su proyecto de escaparse hacia el mundo de sus sueños, éste determinará el resto de su vida, y la acción de Roberto López tenderá fundamentalmente hacia ese lugar considerado como ideal, cuya antesala la constituyen los numerosos clubs americanos de Miraflores. Para Roberto López, los Estados Unidos constituyen su centro, la meta que debe alcanzar, la razón de su existir. Tras esfuerzos sobrehumanos y humillantes, Roberto López llega a Estados Unidos y de allí embarca para Corea donde se está luchando en una guerra absurda contra el comunismo.

Allí termina trágicamente la vida del protagonista. La disyunción espacial en el cuento se hace pues, sin posibilidad de retorno: el hombre que se escapa hacia el mundo de sus sueños ya no podrá volver al suyo propio.

Los geniecillos dominicales empieza con una doble disyunción espacial. Lucho renuncia a su empleo en la Gran Firma (abandonando así definitivamente el centro de la ciudad) y decide mudarse del domicilio familiar de

Miraflores a Santa Beatriz, un barrio de categoría social inferior. Los fenómenos de disyunción espacial en esta novela están ciertamente relacionados con la búsqueda del mundo mejor; pero aquí los personajes vuelven con frecuencia a los lugares que habían abandonado previamente.

Esta movilidad espacial tiene también un carácter de búsqueda de integración social, pues los geniecillos tienen el implícito proyecto de borrar todas las fronteras establecidas entre las distintas clases de la sociedad limeña. Por eso igual les da reunirse en una mansión o en una casa de adobe, en una cantina o en un burdel, en un patio universitario o en plena barriada.

La disyunción espacial equivale, en Los geniecillos dominicales, a una forma de desclasamiento. El abandono de un lugar significa renunciar a un determinado modo de vida. Al transgredir esta norma de la moral burguesa, Ludo hace una elección consciente pero irreversible, situándose en la orilla izquierda del tiempo y de la vida, como aquel cincuentón peruano que renunciaba momentáneamente a las comodidades burguesas en "La juventud en la otra ribera".

Este relato largo de Ribeyron es el intento crepuscular de un burócrata peruano por pasar de la orilla derecha a la orilla izquierda de París. Según las palabras de Julio Cortázar, que elogió a Ribeyro por la contraposición de dos realidades en este cuento, "la rive gauche" y la "rive droite" representan aquí las dos orillas del tiempo y de la vida. El propio Ribeyro confiesa en una carta dirigida a Wolfgang A. Luchting, la veracidad de la historia que le pasó a "un amigo mío, pero yo la cambié, inventé todos los

detalles y, claro está, el final" ⁴⁰.

El protagonista, el doctor Plácido Huamán, transita por París camino a un congreso internacional en Suiza. En la capital francesa, se le ofrece la oportunidad de recuperar durante un breve instante su juventud perdida. Para conseguirlo, no duda en trasladarse de la orilla derecha a la orilla izquierda, pero siempre tendrá en cuenta la realidad de que "venir a París a los cincuenta años es diferente. A esa edad, la juventud está ya en la otra ribera".

A pesar de esta implacable realidad, el doctor Plácido Huamán emprenderá la aventura, abandonando la orilla derecha que es símbolo de la vejez, de la tradición y del poder; tendrá que "cruzar el puente", que une la ribera derecha a la ribera izquierda. El acto de cruzar el puente marcará de una forma decisiva el resto de su existencia, pues una vez en la otra ribera, tendrá la oportunidad de codearse con los bohemios, los jóvenes, los inmigrantes de dudosa moralidad, todos hijos de la marginalidad parisina.

Aunque ahora se encuentra en "la rive gauche", un mundo aún marcado por la Resistencia, el protagonista no abandona un solo instante sus gustos burgueses, y de vez en cuando, Solange le conduce de nuevo a la "rive droite" para visitar el museo del Louvre, la Catedral Notre-Dame, la Opera de París etc... Todos estos lugares representan símbolos de la antigüedad, del poder y de la tradición. Hombre alerta y buen observador de su mundo, el

⁴⁰ Citado por Wolfgang A. Luchting en su libro Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila.-1971.

doctor Huamán ha notado enseguida la diferencia entre el mundo de la ribera izquierda y el de la derecha:

"Por aquí no se ven muchos jóvenes. Estamos en la ribera derecha. La juventud, realmente, está en la otra ribera".

Esta expresión de su propia nostalgia le lleva, una vez más, al mundo que tanto anhela, el de la juventud. Una vez que retorna a él, adopta él también un estilo de vida bohemio: comidas informales, placeres de la carne, excursiones y orgías donde se siente "como si tuviera veinte años" y confiesa que "nunca me había divertido tanto".

Sin perder la prudencia propia de la gente de clase social y de su edad, el doctor Huamán se ha dado cuenta del plan de sus huéspedes para sacarle sus ahorros. Al negarse a colaborar con los delincuentes, éstos no le dejan otra salida que la muerte; pero por lo menos le queda la satisfacción de haber recuperado, aunque sólo un instante, algo de su juventud perdida:

"Te dije alguna vez que la juventud, para mí, estaba en la otra ribera. Esta vez, he alcanzado esta orilla, milagrosamente. Días inolvidables, Solange... En toda vida hay así algunos paréntesis, cortísimos a veces, pero que le dan todo el sentido a la frase".

El mensaje final lleva una connotación marcadamente filosófica: no es posible pasar de la orilla derecha a la orilla izquierda del tiempo y de la vida; en otras palabras, no se puede pasar de la vejez a la juventud, no se puede recuperar el tiempo pasado. El intento por parte del protagonista de recuperar su juventud fracasa porque el

curso de la vida es lineal y que no se puede "desandar lo andado" ni recuperar el tiempo pasado ⁴¹.

La disyunción espacial en este cuento adquiere el significado de un cambio generacional a la inversa, un búsqueda del tiempo perdido, a la vez que una fracasada mutación ideológica. El abandono de la derecha por la izquierda significa una denuncia momentánea, y a la postre imposible, de los viejos valores que definen a una ciudad como París y a su gente, y al mismo tiempo un voto a favor de la juventud y de la cultura, a favor de un mundo que evoluciona y cambia.

A este propósito, Ribeyro elige la ciudad de París porque, más que cualquier otra en el mundo, es la que enhebra los ideales de la juventud revolucionaria.

⁴¹ Esta expresión pertenece a Alejo Carpentier en Los pasos perdidos.

IV - Algunos ejes temáticos del relato urbano

Las ciudades brindan a los novelistas múltiples posibilidades de exploración: el habitat físico, el espacio social, las peculiaridades ecológicas, el multifuncionalismo, las instituciones básicas, los grupos primarios y secundarios, la dinámica social, el proceso económico, la morfología urbana, la interacción con el mundo rural circundante, la sociología urbana...

La industrialización, como ya se ha señalado, transforma la fisonomía de la vieja capital peruana, tanto en el aspecto arquitectónico como en su configuración social. La planificación física se amplía en torno a la concentración nuclear con el cinturón suburbano; surgen nuevos grupos sociales, unidades básicas colectivas, con una peculiar relación de valores, creencias y preocupaciones; se activa la interacción entre distintos estamentos sociales. En la década de los 50, se puede decir que la ciudad de Lima cobra una vida social que no había conocido antes.

La mentalidad de la gente conoce una evolución hacia derroteros hasta ahora insospechables, y la hipocresía parece encontrar en este ambiente un terreno abonado. Los grandes narradores de todas las épocas y de todos los países siempre intentaron bucear en el denso universo urbano. Los escritores peruanos del 50 siguen de esta forma una vieja tradición literaria que ya se conocía en el siglo XIX español a través de las novelas de Benito Pérez Galdós, y de Emilia Pardo Bazán, a través de sus radiografías de las

ciudades gallegas; y en Francia a través del profundo conocimiento del ambiente parisino con el que Honoré de Balzac obsequiaba a sus lectores.

La ciudad de San Petersburgo en la época de Nicolás I se ha hecho mundialmente famosa en parte gracias a los relatos de escritores rusos como Nikolaï Gogol en su "Nevski Prospekt" y en "Diario de un loco" publicados en 1835 y enteramente dedicados a la ciudad; o como Alejandro Pushkin en su poema narrativo "El jinete de bronce" publicado en 1833; también el joven Dostoievski en su Pobres gentes se acerca al espíriu de la gente de la ciudad rusa post-zarista.

Publicada en 1846, esta novela centra su atención en la misma ciudad, esta vez desde una perspectiva puramente humana: plantea el problema de la psicología de la clase media urbana. Quizás la novela de Sebastián Salazar Bondy, Pobre gente de París, tenga algún parentesco lejano con la del escritor ruso. La temática urbana en la generación de los 50 presenta una gran variedad de aspectos que aquí queremos pasar revista. Además de los temas clásicos del relato urbano que son la marginalidad y la violencia, los narradores peruanos del 50 ahondan en temas como el mito de la clase media, el mito de la arcadia colonial, el desclasamiento y la pérdida de privilegios, y especialmente en Ribeyro, la ciudad se nos aparece como un mundo de sueños imposibles y de frustración.

El tema de la barriada puede y debe considerarse como una constante que volverá en la mayoría de los relatos, ya sea bajo la perspectiva de la clase marginal o de los

desclasados. A este tema le dedicamos aquí un apartado específico porque la barriada es más que un simple espacio: es el espacio tematizado. También se repiten los temas del viaje como actitud de evasión, y el del cambio generacional como factor de crisis espiritual.

4.1. La marginalidad

La marginalidad es uno de los temas más clásicos de la sociología y de la literatura urbanas, a las que se le ha relacionado desde el crecimiento salvaje de las grandes urbes a finales del siglo XVIII, a raíz del gran boom industrial. Este tema se convierte en el leimotiv de los escritores del 50, también a raíz de la gran explosión urbana que se produce en la capital peruana a mediados del presente siglo.

La socióloga uruguaya Larissa Adler de Lomitz coincide plenamente con esta opinión, al señalar los años 50 como fecha de aparición del fenómeno de la marginalidad en las ciencias sociales latinoamericanas:

"La marginalidad como objeto de estudio de las ciencias sociales latinoamericanas se remonta a la década de 1950, cuando se hizo notorio el crecimiento de las barriadas en torno a las grandes ciudades como Lima, México y Río de Janeiro" ⁴².

Este fenómeno de la marginalidad social, corolario del nacimiento de las barriadas, se ha dado en casi todos los países del Tercer Mundo en el presente siglo. En América Latina, esos cinturones de miseria llamados barriadas ("Squatter settlements" en inglés) reciben distintos nombres según los países: pueblo joven en el Perú, rancherías en Venezuela, favelas en Brasil, colonias de paracaídas en México, villas miseria en Argentina, callampas en Bolivia

⁴² Larissa Adler de Lomitz. Cómo sobreviven los marginados. - México etc: Siglo XXI.-1975.

y Ecuador).

En esos cinturones de miseria, donde no llegan los servicios y las facilidades que los sociólogos asocian normalmente con la modernidad de una ciudad y de un Estado, viven millones de seres humanos al margen de la sociedad dominante. Varios estudios sociológicos consagrados a este tema dan desgraciadamente del hombre marginal una definición puramente economicista ⁴³, pero muy pocos críticos peruanistas se han aproximado a él desde una perspectiva puramente literaria.

La marginalidad en la narrativa peruana de los 50 no es simplemente debida a la escasez económica; entraña muchos aspectos que llegan a comprometer la propia identidad del hombre; por ejemplo la novela de la marginalidad por excelencia, Los geniecillos dominicales de Ribeyro, no pone de manifiesto ninguna carencia de tipo económico; la marginalidad en esta novela es más bien de carácter ideológico; es una marginalidad debida a la crisis de valores, al cambio generacional.

⁴³ Stavenhagen (citado por Larissa de Lomitz, op. cit.), sugiere que los marginados se encuentran insertados en la economía urbana dominante a través de servicios prestados principalmente a la clase media.

Richard Adams prefiere incluir dentro de los marginados a ciertos grupos sociales excluidos de las fuentes de poder, aun cuando el Estado se hace cargo de su supervivencia física.

Aníbal Quijano definía al marginado como "población sobrante de las economías capitalistas dependientes" (citado por Larissa de Lomitz, op. cit.).

Es evidente que la residencia en una barriada no basta para definir la marginalidad. Esta misma novela de Ribeyro no es un relato de la barriada, sino de la burguesía. Por eso tratado narrativamente, el tema de la marginalidad se nos aparece muy complejo. Como consecuencia de la "familiar concurrencia capitalina" de la que hablara Salazar Bondy, surgen problemas de tipo cultural - la adaptación de los recién llegados al nuevo modo de vida - y así como problemas de tipo socioeconómico que se manifiestan sobre todo a través de las desigualdades muy marcadas entre las distintas capas de la sociedad limeña.

Muy dolidos de la triste realidad de la época, los escritores del 50 intentan usar la única arma que tienen a su disposición para dejar al descubierto estas aberraciones que son las heridas de la sociedad industrial y precapitalista, al fin y al cabo, las heridas del Estado supuestamente moderno.

Al fenómeno de la marginalidad social los escritores dedican las mejores páginas de toda la década de los 50. A este fenómeno surgido en los años 50, sin duda a raíz de la ya referida modernidad industrial, los sociólogos siempre le han relacionado con el factor económico. Pero la marginalidad tiene una íntima relación con la delincuencia de la que deriva.

Estamos ante un auténtico círculo vicioso, pues no siempre se puede establecer la diferencia entre causa y efecto: ¿es la marginalidad la principal causa de delincuencia, o vice versa? Tal vez sea este último motivo el que haya llevado a uno de los destacados críticos de la

Literatura peruana, Wolfgang A. Luchting, a caer en la exageración de considerar a casi todos los personajes de Ribeyro como delincuentes, aplicándoles el concepto anglosajón de "outsider" (Fuera de la Ley).

Luchting se refería ciertamente a aquellos personajes que se salen, deliberadamente o no, de la norma social o moral para adoptar una conducta moralmente censurable. Pero ¿es el delincuente un ser inmoral, o moralmente censurable? Ribeyro contesta negativamente a esta pregunta. Esta interpretación tiene sin embargo su parte de fundamento, porque el propio Ribeyro ha confesado al crítico su admiración por los delincuentes. Pero ante todo, sus personajes son seres marginales, que a veces llegan a la delincuencia por diversas motivaciones.

En su cometido por descubrir los diferentes contornos que adopta el fenómeno de la marginalidad en Lima, algunos escritores del 50 lo hacen con una intención marcadamente crítica, con un compromiso disfrazado apenas, porque intentan siempre reflejar la realidad cotidiana, como Enrique Congrains Martín, en su documentalísimo Lima, hora cero.

Otros en cambio ven el fenómeno con ojos de simple testigo impasible y frío. Tal es el caso de Julio Ramón Ribeyro, cuya frialdad no puede dejar de chocar al lector partidario de un compromiso literario más sincero por parte del escritor, y partidario de una literatura más "eficaz". Ribeyro utiliza la técnica de la exposición en vez de la narración, lo que proporciona a sus relatos una categoría literaria fuera de lo común. Parece haber renunciado

definitivamente al comentario personal.

Ribeyro no ve en la miseria ni en las desigualdades que rigen la vida cotidiana de Lima un pecado excepcional de una clase, sino el de una mentalidad que calificaríamos de "limeña". Esta mentalidad, como se puede comprobar en un precioso relato como "Alienación", no exculpa ni siquiera a las clases más humildes de la sociedad.

Se puede decir que en cuanto al tema de la marginalidad, el relato urbano de Ribeyro adolece de ideología clara, y esto se podría justificar por el desdén con el que este autor siempre ha considerado las llamadas "ideologías del siglo XX", aunque es sumamente conocida su simpatía para con las izquierdas. Consciente del peligro que conllevan los absolutismos, Ribeyro opta por esta frialdad que muchos le achacan y que sin embargo, tiene de positivo que deja toda la libertad al lector para forjarse su propia interpretación de los hechos narrados. El lector de Ribeyro se verá obligado a convertirse en copartícipe de la obra literaria.

La perspectiva que Ribeyro imprime a la temática de la marginalidad carece a menudo de "humanismo", como diría un existencialista, es decir que pocas veces asistimos a una revuelta del personaje marginal ⁴⁴. Relatos como "Al pie del acantilado", "Los gallinazos sin plumas", "Alienación", "Espumante en el sótano", pueden considerarse como los mejor logrados en cuanto a la temática de la marginalidad, tal vez

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, el padre del existencialismo, define al hombre comprometido como aquel que elige la vía de la acción, y no se conforma con su destino.

porque en ellos se trata la forma de marginalidad más conocida, que es la marginalidad social, caracterizada por un factor común: la carencia económica.

En ellos encontramos dos tipos de situaciones marginales: la marginalidad económica en la mayoría de ellos, que por otra parte es causa de marginalidad social; y la marginalidad cultural en "Alienación", que tampoco se salva de carencias económicas ⁴⁵. Todas las situaciones marginales que encontramos en las historias de Ribeyro podrían resumirse como una escenificación de la condición humana, ya que es el Hombre y su situación cotidiana los que están planteados como problema.

La narrativa de Ribeyro, sobre todo sus relatos cortos, plantean la existencia humana en términos filosóficos que oscilan entre el pesimismo y el escepticismo ⁴⁶. La novela Los geniecillos dominicales nos muestra un caso poco común de marginalidad social; sus protagonistas no tienen carencias de tipo económico, ni cultural, y sin embargo, no parecen quere pertenecer a la clase social en la que les toca vivir. El personaje central, como primera acción deliberada, renuncia a su empleo y a sus privilegios de clase acomodada: es un rechazo deliberado de los privilegios materiales, por lo que de antemano, queda descartada

⁴⁵ Este tema se ahondará en el estudio del personaje marginal.

⁴⁶ Según sus propias palabras, en una correspondencia particular dirigida al crítico alemán Wolfgang A. Luchting, publicada en Estudiando a Julio Ramón Ribeyro, Julio Ramón Ribeyro se considera un idealista escéptico.

cualquier posibilidad de carencia económica.

Estamos por lo tanto ante un caso de marginalidad no económica, sino más bien por sus ideas y por sus proyectos, poco acorde a la realidad social. Su falta de pragmatismo es lo que le convierte en un ser marginal desde las primeras líneas de la historia. No sólo lo es a los ojos de su familia, sino también a los del lector y observador de la realidad social peruana. En palabras de Wolfgang A. Luchting, Los geniecillos dominicales es una novela marginal porque:

"Está impregnada de una melancolía gris y empalagosa, de una pasividad existencial y, sobre todo, de una debilidad moral, que se parecen al olor à haut goût que suele acompañar a toda descomposición" ⁴⁷.

Generalizando, podría decirse que todas las historias de Julio Ramón Ribeyro ponen en escena, en mayor o menor grado, algún tipo de marginalidad, ya sea social, económica, cultural, ideológica o psicológica. Estas historias anotan más bien una ausencia, una carencia, un vacío, o una insuficiencia en vez de afirmar una presencia. Es un conjunto de códigos de lo incumplido. Pero como ya lo advirtió parte de Miguel Gutiérrez, sus relatos más impactantes son aquellos que versan sobre la marginalidad económica, como "Al pie del acantilado", "Los gallinazos sin plumas" y "Junta de acreedores".

La clase de marginalidad que se narra en "La insignia" linda con lo absurdo porque plantea el eterno problema de

⁴⁷ Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila Editores.-1989.

la condición humana. El protagonista de la historia la narra tal si le fuera ajena, es decir vive inconsciente y maquinalmente los hechos que narra, y éstos ya pertenecen a una categoría de lo no-normal. Por ser ajeno al destino al que le lleva la insignia mágica y por ser el único en no enterarse de su significado y aunque adhiere sin protestar a su extraño destino, el protagonista de este cuento se convierte en un ser marginal pues actuará del principio al final como un autómeta, guiado por el poder mágico de la insignia.

Por eso Wolfgang A. Luchting le califica de marginado "in abstracto", porque casi es imposible determinar el tipo de carencia que padece ⁴⁸. El cuento puede también admitir una lectura simplemente social, que plantea en el fondo el problema de las relaciones humanas, con sus complejidades y su lado absurdo.

Asimismo, podría interpretarse como la manifestación del instinto gregario que caracteriza al ser humano, empujándole a organizarse en colectivos: ¿somos realmente artífices de las cosas que nos acontecen, somos individualmente conscientes del acontecer cotidiano de la vida, o dependemos del grupo social al que pertenecemos? En este caso, el hombre no es libre, ya que sus actos siempre serán determinados por una línea marcada por la sociedad. Ribeyro no se atreve a dar una respuesta a estas cuestiones vitales, y simplemente se limita a plantearlas para que el lector reflexione.

⁴⁸ Wolfgang A. Luchting, op.cit.

Para Wolfgang A. Luchting, nos enfrentamos a un caso de marginalidad antropológica porque responde a la necesidad básica que tienen los hombres y la sociedad en general, de organizarse en cooperativas. Esta necesidad siempre la ha tenido el hombre. Ahí están los partidos políticos, las sectas y sociedades secretas para confirmarlo.

Pero en el cuento, estamos ante un colectivo compuesto exclusivamente por seres marginales, aunque nunca sabremos en qué consiste dicha marginalidad: es por lo tanto una constante búsqueda de la integración social la que mueve al protagonista de "La insignia".

Durante toda la celebración del banquete en el cuento homónimo, don Fernando Pasamano es víctima de una breve ensoñación y no volverá a su triste realidad antes del final, cuando se entera del golpe de Estado contra su protector presidente. La situación marginal aquí consiste en un eje de fantasía y de frustración, o si se quiere, de ilusión y realidad. A pesar de su indiscutible pertenencia a la burguesía limeña, el protagonista presenta rasgos de marginalidad en sus sueños y ambiciones que le conducen a una amarga frustración final. Como integrante de la oligarquía no ilustrada, Fernando Pasamano puede ser visto como un auténtico hombre marginal, en medio del ambiente político al que pretende incorporarse.

De allí la inexpugnabilidad de su condición de adinerado e inculto. La marginalidad de Pablo Saldaña y de Simón Barriga en "Explicaciones a un cabo de servicio" se anuncia por sí misma desde las primeras líneas del relato. El protagonista toma como testigo al propio lector al que

insistentemente le pregunta si realmente no está permitido tener sueños de felicidad en un mundo donde se ha impuesto el código de la frustración:

"¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?".

Precisamente la marginalidad de ese hombre no está en su escasez económica ni en su descomposición moral como parece, ni tampoco en sus fantasías en torno a un empleo sino más bien en lo que cabe denominar aquí como la débil condición humana. Esta marginalidad salta a la vista cuando el hombre no es capaz de conformarse con la condición que le corresponde y cree o pretende pertenecer a otra más privilegiada, tal vez sobrehumana.

La condición humana tal y como la pinta aquí Ribeyro se nos aparece fragmentada en el espejo de la gloria y de la felicidad, aunque al final uno de los protagonistas tratará desesperadamente de recomponer los trozos, salvando su dignidad de hombre y no de animal, reinvidicando su nombre como único patrimonio inalienable:

"Yo soy Pablo Saldaña...yo soy un hombre, ¿Entiende? ¡un hombre!".

Con "Una aventura nocturna" entramos de lleno en el imperio de la mediocridad y del anonimato donde parecen haberse instalado definitivamente los personajes ribeyrianos. El protagonista, Arístides - no tiene siquiera apellido - es un abonado a la mala vida y padece el síndrome de la mediocridad y de la marginalidad: trabaja en los sótanos de un edificio municipal, lleva su vida, incluso sus momentos de ocio, en la absoluta soledad, y lo que es más

importante,

"no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte".

Con esos detalles no exentos de intención naturalista, el narrador deja de manifiesto la condición social de Arístides, y la anécdota que se cuenta a continuación no es sino la consecuencia de estos detalles preliminares y muy bien se podría prescindir de ella. De antemano ya se podía suponer el fracaso de la aventura nocturna que ha emprendido nuestro "excluido del festín de la vida". Cuando cree haber conquistado por fin el amor tan ansiado, es cuando se da cuenta de que todo ha sido una farsa, o quizá un sueño, o mejor dicho una pesadilla de madrugada, que el desencuentro se ha producido justo en el mismo instante que el encuentro.

La clave final, parece que no la detiene el protagonista, porque es incapaz de darse cuenta de que el sueño frustrado forma parte de la condición del limeño.

La situación marginal en "Alienación" arranca desde una simple diferencia del color de la piel. El protagonista y víctima de la marginación es un zambo que trata desesperadamente de integrarse en el círculo cerrado de los jóvenes blancos de su barrio. El color de su piel no sería motivo suficiente para el desprecio y las humillaciones si no fuera porque Roberto López pertenece, además, a una familia de clase humilde

"Iba a ver jugar a las muchachas y a ser saludado por algún blanquito que lo había visto crecer en esas

calles y sabía que era hijo de la lavandera".

En una sola frase, y usando de una sutileza propia de un diplomático, Ribeyro ha puesto los fundamentos del conflicto: es a la vez un conflicto de raza y de clase; iba Roberto a saludar a "algún blanquito" que sabía que "era hijo de la lavandera". Cualquier detalle sobraría para explicar que no sólo Roberto no es un blanco, sino que además procede de una familia pobre; su actitud acomplejada frente a la pandilla de blancos le define como un hombre mediocre y sin personalidad, y confirma su condición de "zambo", frente a la de "cholos" y criollos.

La frase "yo no juego con zambos", pronunciada por la chica objeto de su admiración sexual, decide el destino trágico de Roberto López, confirmando primero su condición de excluido, o si se quiere, de marginal. Prudentemente, el escritor evita que su historia se deslice hacia el polémico tema del racismo, llevándolo por una vía menos escurridiza que es el tema de la aculturación.

Pero el lector, así como el mismo protagonista, siempre tendrán en cuenta esta triste realidad de ser negro en un barrio controlado por el modelo de la burguesía norteamericana. El problema de la marginalidad en este cuento trasciende las fronteras del Perú mestizo para llegar a un problema simplemente humano: el drama de Roberto López no es simplemente un drama racial, aunque de él arranca. Bobby quiere ser un "gringo de verdad", y para conseguirlo tiene que empezar despojándose del color de su piel que, al fin y al cabo, no es más que una cáscara.

Su verdadero drama empieza cuando se deshace de su propio nombre, perdiendo sus señas de identidad, y llegando a sentirse y comportarse como un blanco, sin serlo en realidad.

"Espumante en el sótano" desarrolla una marginalidad a caballo entre lo social y lo económico, todo con un trasfondo psicológico que recuerda las escenas cotidianas de Balzac que implican a los seres más modestos de la ciudad decimonónica. Esta marginalidad consiste en un aislamiento físico y geográfico del individuo marginado con respecto a la sociedad que calificaríamos de satélite.

Como ya lo apuntamos en el estudio de los espacios jerarquizados, el sótano es el factor que marca de forma definitiva la clase social de Aníbal Hernández. Su marginalidad tiene también un carácter psicológico: su orgullo al cumplir veinticinco años de servicio se transforma en frustración cuando, después del brindis, se queda solo, pensando en su triste condición y viendo que su entorno está lleno de desperdicios; el propio Aníbal no es otra cosa sino un desperdicio de la alta burocracia que dirige el Ministerio de Educación:

"Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota.

Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino- ahora lo notaba- una especie de celda, un lugar de expiación".

"Las botellas y los hombres" sería un cuento dramático si no fuera porque Ribeyro le añade un toque psicológico y su eterna nota de ironía que nos permiten entrever mejor las relaciones poco convencionales entre un hijo rico y su padre, que parece haber sido sacado de los bajos fondos urbanos. Dos son los factores que constituyen el eje de marginalidad aquí: las botellas (el alcohol) y el enfrentamiento físico y psicológico entre el padre y el hijo.

A pesar de su prosperidad material, por otra parte de carácter frágil, superficial e inmoral, el hijo no se salva de la situación marginal: su ingreso en el club tiene una explicación dudosa y le convierte en un rico marginal. Al contrario, su situación acomodada, que contrasta con su linaje familiar (el padre es de condición pobre), le confirma como un ser marginal avergonzado de sus orígenes.

Los lazos de sangre no se pueden borrar, cuando al final de la historia, el autor nos hace ver a un Luciano, casi idéntico al padre:

"Parece que me miro en un espejo".

La diferencia de clase social entre padre e hijo, el carácter eudípico de la relación entre ambos, la constante borrachera y la falta de ternura paterna son los aspectos de esta marginalidad que Ribeyro desarrolla en el cuento, a partir de una anécdota casi banal. La victoria final de Luciano, el hijo, sobre el padre, le permite romper definitivamente con su linaje vergonzoso, e ingresar sin sospechas al círculo de los arribistas.

El enfrentamiento físico entre padre e hijo debe considerarse como una forma de parricidio necesario, porque el padre representa una amenaza para la estabilidad del hijo, pero la vergüenza de clase es la más difícil de disimular. De nuevo la cuestión racial vuelve a plantearse, esta vez con más claridad que en "Alienación", en "De color modesto". Aquí la intriga tiene un tinte fuertemente racial, aunque también se insinúa un problema de clase social que debe ser visto como derivado del primero.

El cuento narra dos casos de marginalidad paralelos, que a la postre se reúnen cuando los dos protagonistas tienen consciencia de su exclusión común del resto de la sociedad. La primera marginalidad es la de un joven de clase media, de temperamento tímido y de tan pocos recursos que no puede integrarse en las pandillas de su generación.

En su rostro están dibujados los signos de la miseria, de la torpeza y del complejo. Cuando en la penumbra se tropieza con una chica negra o "de color modesto", Alfredo cree haber encontrado el amor de su vida. Pero lo que ignora es que el mundo en el que vive, está regido por normas de inviolabilidad de clase y de raza. No pudiendo prosperar este amor no convencional, a Alfredo le asaltan ideas suicidas para librarse de la vigilancia de los pacatos e hipócritas limeños.

Al final del relato, asistimos a un rechazo mutuo de ambos marginados, incapaces como son de hacer caso omiso de las miradas reprobatorias de la sociedad.

Se podría afirmar que el protagonista de "Tristes querellas en la vieja quinta" vive una marginación debida

a su edad bastante avanzada; pero en el fondo, Memo García es un marginado "por esencia". Lleva el implacable signo de la soledad, y además, es un ser asocial por naturaleza, apático por inclinación y mediocre por linaje:

"Su vida, en una palabra, estaba definitivamente trazada. No esperaba de ella ninguna sorpresa. Sabía que dentro de diez o veinte años tendría que morir y solo además, como había vivido solo desde que desapareció su madre. Y gozaba de esos años póstumos con la conciencia tranquila: había ganado honestamente su vida (...), había evitado todos los problemas relativos al amor, el matrimonio, la paternidad, no conocía el odio ni la envidia ni la ambición ni la indigencia y, como a menudo pensaba, su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad".

Este largo trozo define en términos elocuentes la clase de marginalidad que padece nuestro protagonista: mediocridad, modestia y soledad, lo más característico que se puede esperar de un personaje de Ribeyro. De esta forma, no se puede afirmar que Memo García sea un marginado accidental, sino que más bien lo es por esencia, por naturaleza, por inclinación o por vocación, como por otra parte suele ocurrir con la gran mayoría de los personajes ribeyrianos.

Carlos Eduardo Zavaleta por su parte, plasma el tema de la marginalidad, sobre todo la marginalidad social, en sus historias, con una intención más bien intimista y

psicologista, ya que lo que más le preocupa es el estado anímico del hombre desamparado, y no la propia situación de desamparo.

Lo que a Zavaleta le llama la atención no es la situación en sí - como en el caso de Ribeyro - sino el porqué de la situación y el cómo se enfrenta el hombre a esta situación; por eso sus personajes marginados descubren sus angustias y sus penas sin vergüenza, convencidos además de que el lector no les negará su simpatía, porque ellos no son nada conformistas, ni abúlicos. Las situaciones de marginación en este escritor se dan sobre todo en la calle, o en la vía pública, tomando como testigo a la propia sociedad. Este factor propicia sin duda una mejor aproximación al alma del ser marginado, al estar de alguna forma expuesta al juicio del hombre de la calle, que en la misma vía transita. El mejor relato en esta vertiente es sin duda "Los hijos de Eugenio".

Aquí la dramatización del tema de la marginalidad conecta con la de Congrains Martín en "El niño de junto al cielo": ambos relatos ponen en escena a unos niños perdidos en el laberinto de la calle, buscando la materia indispensable para su supervivencia, con la única diferencia de que en Congrains Martín, el niño es protagonista activo mientras que en Zavaleta, desempeña un papel pasivo.

En ambos relatos, el protagonista recibe su formación de hombre en la escuela de la calle. Con estos dos cuentos, el relato callejero alcanza un dramatismo y una crudeza que lindan con el estilo naturalista. Lo primero que se advierte en "Los niños de Eugenio" es la puesta en escena, de una

forma cruda, de la mendicidad urbana. Zavaleta es el único de su generación que dedica unas páginas a este aspecto menor de la marginalidad social urbana. La intención del autor es, desde el principio, ir más allá de la simple mendicidad callejera: penetra en la acera y nos descubre el drama cotidiano, el de las almas empobrecidas e ignoradas por la sociedad capitalista e individualista.

Eugenio, el protagonista, no es un ser demasiado pobre, a pesar de que vive y trabaja prácticamente en la calle, pidiendo limosna. No es demasiado pobre porque se considera dueño de esta parcela de la ciudad en la que siempre ha tenido ganancias suficientes para su supervivencia.

Pero la llegada de doña Mercedes rompe con esta relativa estabilidad, así como con el orden preestablecido, y Eugenio se ve abocado a solicitar un pacto con su rival mendiga. Una de las múltiples y posibles lecturas de la historia, desde el punto de vista de la marginalidad, está en las dialécticas relaciones que unen a los dos protagonistas: primero empiezan con una colaboración fructífera para ambos; luego pasan por un momento de crisis, al acusar doña Mercedes a Eugenio del robo de su nieto, y terminan con una fusión esperanzadora para ambos socios.

Zavaleta se muestra edificante, positivo y optimista en el remate final. No deja ningún lugar para el dramatismo ni la desilusión. Como Julio Ramón Ribeyro en "La insignia", y Congrains Martín en "Lima, hora cero", Zavaleta pone aquí los fundamentos de una especie de mentalidad cooperativista entre los seres marginados. Si en Ribeyro este cooperativismo se opera "in abstracto", en Zavaleta los

protagonistas toman la iniciativa de unirse a sabiendas de que es la única solución para evitar la mutua aniquilación. Eugenio y doña Mercedes viven de esta manera un proceso de integración social, aunque siempre dentro de una misma clase social.

"Vestido de luto" es el relato urbano más intimista y uno de los más realistas de toda la narrativa de Zavaleta. En él, la marginalidad se manifiesta desde una doble perspectiva: primero desde la perspectiva social y familiar y, más tarde, desde una perspectiva profesional.

El protagonista, Gustavo, un joven profesor civil en una academia militar, es el que en realidad vive el drama de la enfermedad y muerte de su padre, aunque en un principio se tiene la impresión de una despreocupación por su parte: en repetidas ocasiones se olvida de ir a visitar al padre moribundo.

Este olvido nos remite al subconsciente freudiano. El hecho no es que la visita haya dejado de tener lugar, sino más bien la consciencia y la obligación moral de que tiene que hacerla, a pesar de la aparente comprensión del padre:

"No te afanes; irás a verme cuando puedas".

Junto con este tranquilizador consejo, la resolución del propio Gustavo de ir al hospital al día siguiente le trae paz en su consciencia. Pero Gustavo todavía no deja de ser un ser marginal: económicamente, depende de la madre y de la hermana que, cada mañana, le han de proporcionar el sol necesario para llegar a su trabajo. A pesar de que Gustavo tiene un empleo, sigue siendo un parásito social, pues todavía no recibe su remuneración y tiene que ser

mantenido por su familia:

"Me deben tres meses en la escuela: dicen que todavía el Ministro no firma el nombramiento".

Humillado y herido en su amor propio de hombre latino, y en su dignidad de joven funcionario, Gustavo huye hacia su lugar de trabajo donde, desgraciadamente, tampoco consigue esta dignidad y esta tranquilidad de consciencia que tanto le hacen falta. Unico profesor civil en una academia militar, Gustavo es víctima de los ataques y provocaciones de los cadetes, impregnados como están del militarismo reinante.

Además de antimilitarista - esta sola contradicción hace de él un hombre al margen de la sociedad fuertemente militarizada- Gustavo es un funcionario sin sueldo. Este hecho, aparentemente fortuito, se debe sin embargo a su condición de civil, lo que agudiza aún más su desamparo, al que ahora hay que añadir las dificultades de supervivencia.

Pero el remedio a toda esta situación de penuria resulta más amargo que la propia carencia. Para huir del círculo vicioso de la marginalidad en que se ha visto envuelto, Gustavo recurre a los placeres de la carne con una mujer más vieja que él:

"Enseñar en aquel sitio le parecía menos extraño que visitar cumplidamente a una mujer que le llevaba veinte años, almorzar y sestar con ella, antes de poseerla examinando sin tregua su edad, su cuerpo nacido cuanaño todavía él no era nadie, y antes de huir a ser feliz en calle, sintiéndose casi un adolescente".

Una vez muerto el padre, Gustavo se convierte

definitivamente en un autómatas, realizando sus actos como si le fueran ajenos, es decir, inconscientemente y sin voluntad propia:

"Cumplía sus actos pensando en los ya realizados que igualmente le parecían ajenos".

Al volver al colegio militar, a Gustavo no le queda más remedio que digerir su derrota frente al espíritu tenazmente militarista de sus alumnos. Por tanto, la marginalidad de su situación se revela frente al fenómeno llamado "vida diaria" y también frente a la muerte como acontecimiento social. Gustavo no llega a convertirse en héroe, ni frente a la vida, ni frente a la muerte, y se enfrenta a ambas con una pasividad que nos recuerda a los personajes ribeyrianos.

Congrains Martín se toma muy en serio el tema de la marginalidad le dedica un tratamiento documentalista y una garra que a sus congéneres les faltan; la marginalidad es, para él, una especie de experiencia vivida, de allí que le sirva de materia prima para crear sus ficciones. La experiencia vivida, esta especie de materia prima es lo que da eficacia a sus historias; algunos críticos han calificado su modo de narrar de elemental, precisamente porque se sirve de la realidad sin trastornarla siquiera. Congrains sabe muy bien lo que es vivir desde una situación de marginalidad: las circunstancias de la vida le han obligado a vivir durante su juventud en los barrios bajos de la capital.

Allí tuvo la oportunidad de codearse con toda clase de marginales: delincuentes, pobres, indigentes, vendedores ambulantes, provincianos recién llegados etc. En sus cuentos

y novelas, trasluce su experiencia de joven aventurero ⁴⁹. Fruto de su larga convivencia con los marginados, pueden considerarse sus libros Lima, hora cero y No una, sino muchas muertes. En ellos, el autor demuestra un perfecto conocimiento del ambiente de la calle, y sobre todo de la barriada. Las situaciones que relata en sus cuentos arrancan desde la marginalidad. Su realismo se puede calificar de "salvaje" y elemental.

Todos sus personajes son seres socialmente marginales. Pero el autor evita el clásico maniqueísmo del relato policíaco que divide la sociedad entre buenos y malos. Aquí no hay más que pobres, olvidados y explotados. Tampoco apunta el índice hacia un culpable.

Como los héroes de Ribeyro, el protagonista de "Lima, hora cero" parece llevar la etiqueta del fracaso. Hasta aquí llega el paralelismo, porque, si el personaje de Ribeyro acepta su marginalidad como una fatalidad y con filosofía, el de Congrains trata de pasar a la Historia mediante la acción. Mateo Torres no se conforma con el orden establecido, y lucha, aunque vanamente, por conquistar la categoría de héroe.

Su inconformismo rompe con la actitud pasiva a la que nos tienen acostumbrados los personajes juveniles de Ribeyro. Por ello mismo su final trágico no tiene más que un sentido anecdótico, porque la acción común contra las

⁴⁹ Según varios testimonios de sus compañeros de generación, Congrains Martín había sido vendedor ambulante, fabricante de productos domésticos, fundador de una casa editorial fantasmagórica que llamó Círculo de Novelistas Peruanos.

desigualdades está emprendida.

"El niño de junto al cielo" reúne dos cualidades básicas: es intimista y experimental; intimista porque introduce al lector en la psicología íntima del niño protagonista, brindándole la posibilidad de vivir casi en directo sus emociones, sus angustias, sus ilusiones y su amargura final.

Por otra parte, es un relato experimental porque en él, el protagonista pasa por una especie de iniciación que le hace pasar de la niñez a la adultez, del neofismo a la experiencia callejera. Estebán debe considerarse como marginado no sólo porque es un niño dentro de un mundo repleto de adultos rapaces, sino porque es un provinciano recién llegado a la capital, donde la calle será su primer maestro en el aprendizaje de la vida.

Como en "Los hijos de Eugenio" de Zavaleta, la calle desempeña aquí una función pedagógica, en la medida en que es un factor de marginalidad, en vez de un espacio de comunicación social como en la vida real. Tal como es presentada en este relato, la calle no se presta a su función de comunicación.

En este caso, la gente que la tiene como medio de vida es la que conforma el círculo vicioso de la marginalidad. Vivir en o de la calle significa convertirse en un ser marginal. Entre los dos niños que protagonizan la historia de Congrains, el más experto y maduro no deja de ser tampoco el más marginal, a pesar de que es limeño de nacimiento; su única ventaja consiste en haber nacido y haberse criado y educado en la calle. La amistad entre los dos se limita a

una lucha de intereses y empieza con esta pregunta:

"¿Tú eres de Lima?"

Al confesar Estebán su no-limeñidad, estampa en su cara, y sin saberlo, la firma de su inocencia, y por ello mismo, de su falta de integración en el sistema marginal. No ser limeño en una ciudad llena de limeña es un signo de marginación. Es esta firma indeleble aunque invisible la que condicionará todo el relato hasta su aleccionador desenlace.

Por lo menos, el héroe de Congrains aprende algo: desde este insignificante incidente, aprende que en el mundo de la urbe, la lucha por la supervivencia es férrea y que los peces más gordos no tienen piedad para con los más pequeños. A pesar del encuentro aparentemente de significado humano entre los dos niños, no se puede afirmar que la calle haya desempeñado aquí una función de comunicación social. Al contrario, contribuye a la segregación y al desencuentro de los habitantes de la ciudad.

No una, sino muchas muertes es el prototipo de novela de la marginalidad. Todo lo narrado en ella entra en el contexto de la vida real limeña. La actividad desempeñada a lo largo de la novela debe considerarse como "hors-la-loi": la industrialización y comercialización de seres humanos, fueran locos o no.

Precisamente esta descarada ilegalidad no será subrayada en la novela, por lo que pasa por ser una categoría de la legalidad. La acción de la novela transcurre en un ámbito marginal - un lavadero ilegal de pomos - y a espaldas de la ley y de la policía. Tampoco la moral social

es respetada, puesto que el hombre se convierte en materia prima, en vez de ser el artífice, la mano de obra.

Para Mario Vargas Llosa, el realismo de esta novela trasciende las fronteras de lo local para plantear un tema simplemente humano, es decir moral. Pionero del relato barriobajero, Congrains Martín marca un hito al introducir el tema del negocio inhumano en su novela, una forma moderna de esclavitud, por lo que Vargas Llosa la califica de "salvaje", entiéndase en el sentido figurado, y no en el sentido de lo que pertenece a la selva.

La lucha entre los distintos personajes de la novela se reduce a dos bandas rivales, que sería algo así como la lucha del mal contra el mal: por una parte, está la marginalidad oficial, la de la dueña del lavadero y de los locos, éstos son los buenos; por otra parte, está la otra marginalidad capitaneada por Maruja, que trata, desde la clandestinidad, de hacerse con el macabro negocio; éstos son los malos.

Vargas Llosa resalta sobre todo la inversión de los papeles femeninos y masculinos que ha operado el escritor:

"El elemento añadido o rectificador de lo real está aquí, en que la vida de la barriada ha sido emasculada de uno de sus rasgos prototípicos: el machismo. En la realidad ficticia se invierten los roles de la realidad real: en la novela quien reina y gobierna la sociedad humana, el auténtico héroe de la historia, es

la mujer" ⁵⁰.

El negro Manuel, Berta, Alejandro, Fico, la manada de locos, la dueña del lavadero de pomos y Maruja han sido sacados de la realidad cruda de la barriada y adquieren la categoría de héroes novelescos desde el instante en que se dan cuenta de que sólo la acción les puede salvar de la indiferencia y de la mediocridad.

Uno de los aspectos de la novela es el recurso al maquiavelismo, pero se trata de un aspecto demasiado real de la sociedad capitalista que Congrains no ha querido dejar de reflejar. En este sentido, No una, sino muchas muertes puede leerse como la crónica de un mundo en declive moral por culpa de la invasión capitalista.

⁵⁰ Mario Vargas Llosa.-Prólogo de No una, sino muchas muertes.-

4.2. El desclasamiento o la pérdida de influencia

Paralelamente a la invasión de la capital por los provincianos, se produce en los años 50 una especie de desmoronamiento de la clásica jerarquía social, una revoltosa y traumática inversión del orden establecido. El fenómeno de la invasión trae consigo una oleada de nuevos ricos que amenazan con romper el frágil equilibrio mantenido durante décadas por la inamovible y vieja burguesía limeña.

Muchos miembros de esta clase pierden progresivamente sus posiciones y privilegios a favor de los llamados arribistas ⁵¹. Estos nuevos ricos en adelante lo controlan todo, y además, con una arrogancia que choca frontalmente con el orgullo de las clases tradicionalmente acomodadas. En cuanto miembro de una de las numerosas familias burguesas "venidas a menos", Ribeyro hace de este tema un verdadero leitmotiv en varios de sus relatos como Los geniecillos dominicales, "El ropero, los viejos y la muerte", "El marqués y los gavilanes", "La señorita Fabiola", "Polvo del saber" etc.

En todos estos relatos, la temática del desclasamiento de la aristocracia se repite, ya sea bajo la perspectiva de la nostalgia, o bajo la de la búsqueda de afirmación personal mediante nuevos valores. De la novela Los geniecillos dominicales, Ribeyro no tiene reparos en reconocer que tiene mucho de su propia vida:

"En Geniecillos mi propia vida está tan ligada a la

⁵¹ A Julio Ramón Ribeyro le gusta el término de "parvenu", que tiene una connotación igualmente peyorativa.

reconocer que tiene mucho de su propia vida:

"En Geniecillos mi propia vida está tan ligada a la ficción que a veces me resulta difícil trazar la línea divisoria. Hay detalles que no sé si fueron reales o inventados" ⁵².

Miguel Gutiérrez fue quien, por primera vez, calificó a Ribeyro de escéptico "desclasado", y desde entonces, muchos críticos se han interesado a este aspecto de su narrativa. Entre ellos destaca por su rigor el de Wolfgang A. Luchting sobre el desclasamiento en Los geniecillos dominicales.

Entre las muchas lecturas que puede admitir esta novela limeña, está la de una crónica del declive de una familia arruinada en busca de nuevos valores, de nuevos ideales y de una nueva identidad. Esta burguesía arruinada está encarnada por Ludo Totem, que indirectamente refleja y padece las consecuencias de la desbandada familiar.

Wolfgang A. Luchting ve en el tema del desclasamiento de la familia de Ludo, seis principales ramificaciones:

- La conciencia del espacio vital
- La preocupación por los antepasados y su mundo
- La búsqueda de una historia propia para Ludo
- La búsqueda de otras identidades
- El nombre y el apellido del protagonista en el contexto del desclasamiento
- El desclasamiento mismo y sus manifestaciones.

Aunque algunos aspectos de este enfoque pueden resultar

⁵² Correspondencia particular dirigida a Wolfgang A. Luchting. Pasos a desnivel, op.cit.

un tanto atrevidos, este análisis sigue siendo la mejor aproximación que se ha podido hacer al sobre el tema del desclasamiento en Julio Ramón Ribeyro. Respecto de la consciencia del espacio vital, el crítico asegura :

"Ellos son expresiones, también, de las categorías sociales de que los Totem han tenido que prescindir desde hace tiempo ya" ⁵³.

Es sintomático de esta conciencia el abandono por Ludo Totem del espacio vital familiar, para trasladarse a una barriada. Sabe, además, que se ha convertido en un proletario urbano y que su nueva categoría social ya no le permite estos lujos a los que estaba acostumbrado antes. Su renuncia, también inicial, de la Gran Firma, anuncia una remota intención de asumir el desmoronamiento de su familia, así como la determinación de forjarse un espacio entre las clases más humildes.

Pero el resto de la familia de Ludo parece no tener esta conciencia de clase arruinada y sigue defendiendo celosamente los ideales de la burguesía, así como las reliquias de su antiguo esplendor. La efigie de su padre parece hacerle este reproche lleno de nostalgia:

"Has abandonado el trabajo, renuncias a la oficina en que pasé toda mi vida, te mofas de tu porvenir, te adhieres al mundo del desorden, privas a tu madre de una ayuda, aceleras la decadencia".

Por otra parte, parece obsesiva la inclinación que siente Ludo hacia el mundo de sus antepasados, y por ello vuelve repetidamente a las mansiones que antaño les

⁵³ Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel.-op.cit.

pertenecieron y que ahora han pasado a manos de otros dueños. Estas mansiones se convierten en lo que Ricardo Gullón denomina espacio-fuerza:

"La casa viviente dotada de un alma en donde se conserva lo pasado" ⁵⁴.

Las recurrentes miradas al espejo traicionan su deseo de revivir o recuperar el tiempo pasado. Al entrar en la mansión de los Pirulo, que un día perteneciera a su abuelo, Ludo cree recorrer una ruta ancestral:

"Ludo se sentía atraído por esa casa: hojeando un día un viejo álbum de fotografías familiares había descubierto que esa casa perteneció a su abuelo, hacía unos cincuenta años. No sólo perteneció, sino que el viejo murió en ella, octogenario y apoplético...Cada vez que Ludo entraba a esa casa, se paseaba por sus enormes habitaciones empapeladas, husmeaba, tocaba los muebles, como siguiendo las trazas de alguna ruta ancestral. Pero la casa había sido dividida en varios departamentos, y la familia de Pirulo ocupaba sólo un ala de lo que fue antaño una mansión".

Sabedor de que el espacio vital determina la categoría social, Ludo Totem relaciona su pérdida a la caída de su familia. Es más, Ludo sabe que la pérdida de tal espacio significa una caída vertiginosa e irreversible hacia los bajos fondos de la jerarquía social, un descenso hacia la nada, y quizás por ello quiere anticiparla él mismo:

"Ludo tenía la viva conciencia de que el espacio de que

⁵⁴ Ricardo Gullón.-Espacio y novela, op. cit.

antes disponían los suyos se había ido comprimiendo; cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora sólo les quedaba el ranchito de Miraflores. Quizás algún día le quedará a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave".

Sin empleo ni privilegio social, Ludo ha tomado la solemne decisión de mudarse del barrio rico de Miraflores a la barriada marginal de Santa Beatriz. Esta mudanza significa algo más que un simple cambio de espacio: es una renovación ideológica, un cambio de piel. Por lo tanto, no sólo se está forjando una nueva identidad, una nueva imagen, sino también una nueva clase, una nueva forma de ver la realidad social. La orgía es la primera acción de Ludo, después de su renuncia, que rompe con la moral burguesa.

Pero tampoco esta orgía conoce un gran éxito: resulta una parodia de orgía. No cabe duda, sin embargo, de que esta orgía inaugura un nuevo período, una nueva etapa de su vida, donde serán prescindibles las normas de la moral neoburguesa. Las amistades de Ludo se hacen cada vez más plebeyas, y los lugares que frecuenta son propios de las clases obreras: burdeles, cantinas, bares etc.

Antonio Cornejo Polar interpreta esta actitud de Ludo y de su pandilla como un deseo de echar por tierra todas las barreras establecidas por la burguesía, y por ello se mueven indistintamente en barrios ricos y en barrios marginales. Sin embargo, el crítico matiza que pronto, los geniecillos "se encuentran habitando en el vacío". Por ejemplo, a pesar de su firme voluntad de aparecer como uno de los hombres más humildes de su sociedad, Ludo no acaba de ser adoptado por

los mismos obreros de su familia: éstos le siguen identificando con la clase burguesa. Tampoco es adoptado por su propia familia, que le considera como un traidor por no respetar ciertas normas de la moral burguesa, lo que, según Cornejo Polar, "invalida sus pretensiones de neutralidad social":

"Sus nebulosos proyectos no modifican en nada la índole de la realidad, pero tampoco cambian el signo pequeño burgués de sí mismos" ⁵⁵.

En un sentido, se puede afirmar que Ludo, además de hombre desclasado, es un fracasado en sus proyectos de cambio ideológico, en su anodino intento de revolución social. Ni siquiera llega a realizar su proyecto de sacar una revista que sea el portavoz de la nueva generación. El fracaso del proyecto de la revista implica el fracaso total y definitivo de cualquier pretensión revolucionaria, porque sin medio de expresión, no pueden pretender llevar a cabo un cambio social.

Hacia el final de la novela, nos encontramos con un Ludo sin identidad propia, sin pertenecer a ninguna clase social determinada. Después de probarse muchas de las máscaras que le ha ofrecido la vida, sin que ninguna le corresponda, Ludo hace esta observación que marca su capitulación:

"No sé a qué edad uno adquiere su verdadera cara. Pero tengo la impresión de que tú tienes ahora la verdadera, la que te toca. Tal vez eso ocurre pasados

⁵⁵ Antonio Cornejo Polar.-La novela peruana: siete estudios, op.cit.

los veinte años. O depende de cómo se ha vivido. Sólo los niños precoces conocen su cara antes de tiempo".

Quizás por ello hacia el desenlace Ludo acaba asesinando, a la kafkiana, a su rival Segismundo, con el pretexto de chantagismo.

En "Polvo del saber", estamos ante una crónica nostálgica de lo que fue una familia burguesa y de la forma poco provechosa cómo se administra una herencia familiar. Se trata de una gran biblioteca familiar que heredó el padre del narrador - se supone, por otra parte, que se trata del padre del propio Ribeyro.

La pérdida de clase aquí no sólo significa la del espacio vital - la mansión que alberga la gran biblioteca - sino también una pérdida del patrimonio intelectual, del saber libresco, tradicionalmente relacionados a las clases social y económicamente acomodadas. El tío Ramón, heredero de la gran biblioteca y profesor universitario, es el mismo que el protagonista de "El ropero, los viejos y la muerte".

El cuento narra cómo se ha hecho la transferencia involuntaria de la legendaria biblioteca, por culpa de una mezcla de infidelidad y de intriga generacional:

"Tío Ramón murió súbitamente y sin testar y la biblioteca, con el resto de los bienes, pasaron a propiedad de su viuda. Como tío Ramón murió, además, en casa de una querida, su viuda guardó a nuestra familia, y a mi padre en particular, un odio eterno".

A raíz de este odio eterno, la ilustre mansión familiar queda cerrada, con su tesoro cultural sin explorar, hasta que es vendida a un médico de la capital, el cual hará de

ella una vulgar residencia de estudiantes.

Nuevamente, la nostalgia lleva al narrador de Ribeyro a la mansión de sus antepasados, donde tiene la desolación de encontrar los libros encajonados y polvorientos, como si se tratase de unos banales objetos sin valor ni utilidad. De este macabro descubrimiento, se desprende una doble profanación: profanación del patrimonio cultural y profanación de la herencia familiar.

Pero sobre todo, el autor ha querido subrayar mediante esta historia el gran afecto del protagonista por los objetos que pertenecieron a sus antepasados, y no por los libros como portadores de un valor intrínsecamente cultural.

Estas reliquias de la burguesía son las que le recuerdan insistentemente al personaje que alguna vez, en un pasado lejano, su familia conoció también la gloria. Además, una de las normas de moral burguesa dice que hay que respetar y preservar la herencia familiar; a través de esta herencia, se conserva el linaje generacional y la tradición familiar.

En "El ropero, los viejos y la muerte", un objeto familiar heredado y conservado desde generaciones atrás es de nuevo el centro de atención del narrador: se trata de un ropero que simboliza todo un pasado glorioso:

"Les había perseguido, de mudanza en mudanza, gigantesco, embarazoso, hasta encontrar en el dormitorio paterno de Miraflores su lugar definitivo".

El ropero sirve aquí de testimonio y de reliquia de la gloria perdida. A través de su espejo, los personajes tienen la oportunidad de revivir este pasado glorioso, de unificar

el pasado y el presente, suprimiendo de una simple mirada la línea divisoria entre realidad e ilusión, entre presente y pasado, entre nostalgia y desamparo:

"Allí se miraba don Juan Antonio Ribeyro y Estada y se anudaba su corbatín de lazo antes de ir al Consejo de Ministros...Allí se miró don Ramón Ribeyro y Alvarez del Villar, para ir a dictar después su cátedra a la Universidad de San Marcos".

Todos estos detalles son reales, y se repiten de nuevo en Los geniecillos dominicales donde la familia Ribeyro empieza su proceso de desintegración justo después de romperse el mítico espejo, y tras la muerte del patriarca de la familia ⁵⁶.

La "muerte" del espejo y consecuentemente la del ropero anuncia, inexorablemente, la pérdida de influencia de los antepasados: todo parece haber quedado explicado desde el mismo título. En este cuento donde "la preocupación por los antepasados y su mundo" parece convertirse en un tema obsesivo, Ribeyro no confiesa sin embargo, ni siquiera implícitamente, el mantenimiento a toda costa de los vestigios de estos mismos antepasados. Todo lo contrario: después de romperse el espejo del ropero mítico, el padre Ribeyro parece respirar un alivio, como si le hubieran quitado un peso de encima.

⁵⁶ En una carta de Ribeyro a Wolfgang A. Luchting, (Estudiando a Julio Ramón Ribeyro), el escritor confiesa: "es justo interconectar "Ropero" con Geniecillos, del que podía haber sido un capítulo.

Como prueba de este alivio, no llega a castigar a los responsables del acto travieso y fortuito pero lleno de implicaciones simbólicas. Todo transcurre como si la nueva generación contribuyera, conscientemente o no, a la ruptura definitiva con el mundo del pasado, porque las continuas miradas hacia atrás mediante el ropero no favorecen el advenimiento del nuevo orden social y de la nueva mentalidad tan necesarios.

Aunque la ruina familiar sirve de telón de fondo o de pretexto en los relatos de Ribeyro, su argumento principal gira a veces en torno a un recuerdo a caballo entre lo romántico y lo melancólico; tal es el caso de una antigua maestra de escuela, pobre y físicamente fea, pero simpática y tierna, en "La señorita Fabiola". Pero centrémonos más bien en el aspecto que aquí nos interesa, que es la descomposición de la familia de Fabiola.

El narrador procede primero a la fijación de la protagonista en su espacio vital. Este se reduce a una sola casa:

"Una casa de una sola planta pero bastante grande, como correspondía a una familia numerosa que se mantenía unida para defenderse de las dificultades de la vida. Estas familias ya no existen, ni probablemente esas casas. Empobrecidos no sé por qué motivos, Fabiola y sus cinco hermanos habían resuelto seguir viviendo juntos, con sus padres ancianos y prácticamente inmortales".

Esta situación de la protagonista en su espacio vital va precedida de una descripción física de Fabiola, donde

sobresalen detalles grotescos y esperpénticos:

"Cuando digo que era fea no exagero. No tenía un dios te guarde, Fabiola. Era pequeñita, casi una enana, pero con una cara enorme, un poco caballuna, cutis marcado por e acné y un bozo muy pronunciado. La cara estaba plantada en un cuerpo informe, tetón pero sin punto ni cintura, que sostenían dos pierna flaquísimas y velludas. A esto se añadía una falta absoluta de gracia, de sexy como diríamos ahora y una serie de gestos y modales pasados de moda y ridículos".

Después de tan tremenda descripción, el narrador nos conduce hacia el camino que lleva a la ruina y dispersión de la familia de Fabiola. Los motivos del empobrecimiento no están claros, quizás por voluntad propia del autor: "empobrecidos no sé por qué motivos". Lo que sí está claro es que este empobrecimiento familiar tiene algo que ver con el estado físico, la fealdad del personaje de Fabiola. Igualmente, si el empobrecimiento les ha obligado a permanecer unidos, no será por mucho tiempo.

A la hora decisiva de los destinos individuales, ninguno de los miembros de la familia se salvará de la mediocridad. La misma Fabiola llega a ahorrar, incluso se casa, pero el matrimonio se convierte para ella en un mal negocio, pues precipita aún su caída definitiva:

"Tenía varios hijos, se había separado de su marido y a pesar de estar jubilada necesitaba encontrar otro trabajo para mantener su prole".

El fenómeno contrario al desclasamiento, es decir el arribismo, es también recurrente en la narrativa de Ribeyro,

y algunas veces se da en los relatos de Salazar Bondy. Se trata de un fenómeno que impulsa a una oleada de gente "venida del subsuelo de la clase media", hacia las mejores posiciones de la sociedad capitalina, aprovechándose de las nuevas circunstancias socioeconómicas.

Este fenómeno del arribismo que tanto parece haber despertado el resentimiento de la burguesía ortodoxa contrasta con aquel otro del "venir a menos"; es su consecuencia directa, la otra cara de la misma moneda.

"Las botellas y los hombres" de Ribeyro es el relato que mejor lo ilustra. Ambos protagonistas del relato, el hijo y el padre, son miembros de un mismo linaje proletario. Tras fugarse de sus responsabilidades familiares durante largos años, el padre de Luciano vuelve para darse cuenta de que éste ha ascendido varios escalones en la jerarquía del club donde antaño oficiara de recogepelotas. Muy sorprendido por este cambio de estatus social, el padre no se siente sin embargo orgulloso, convencido como está del fundamento inmoral de este repentino enriquecimiento:

"Todo esto es nuevo, ¡yo no lo conocía! Me acuerdo cuando era guardián y vivíamos allí, en esa caseta. Tú has pregresado, ya no recoges bolas. Ahora te mezclas con la cremita".

El ascenso de Luciano, como se ha dicho, tiene un carácter arribista: procede de una familia sin tradición burguesa, sin lo que se llama popularmente "abolengo", su madre tuvo que sufrir humillaciones para que terminara el colegio, su padre tuvo que marcharse de aventura, avergonzado de la miseria de su familia.

El propio Luciano arranca su ascenso desde el escalón más bajo de la jerarquía del club, recogiendo pelotas. Pero gracias a "negocios oscuros", ahora ya se puede mezclar con "la cremita". A este nivel de la trama del relato, el escritor opta por ocultar datos que hubieran resultado decisivos para desenmascarar estos negocios calificados de oscuros. La única información objetiva que transmite al lector es que tales negocios son tolerados por la propia dirección del club; la riqueza de Luciano tiene una duración efímera, porque sólo depende de los caprichos de los que los "toleran":

"Nadie sabía mejor que él, igualmente que esa prosperidad que parecía leerse en su vestimenta, en sus relaciones de club-donde servía de pareja a los socios viejos y se emborrachaba con sus hijos-era una prosperidad provisional, amenazada, mantenida gracias a negocios oscuros. Si el club lo toleraba no era ciertamente por razones sociales sino porque Luciano, aparte de ser el infatigable sparring, conocía las debilidades de los socios y era algo así como el agente secreto de sus vicios, el órgano de enlace entre el hampa y el salón".

La inesperada vuelta del fugitivo padre, que incluso parece haberse empobrecido más, representa una amenaza para las perspectivas del hijo que aspira a ascender más posiciones. Al contrario de lo que piensa Luchting, Luciano no consigue la integración social, a pesar de hacerse socio del club limeño: su nuevo estatus social no es debido a un proceso natural de movilidad social, sino que es algo

artificial, perpetrado y mantenido artificialmente.

Por ser oriundo de un linaje proletario, la llegada del padre representa una especie de vuelta a la situación anterior, que es en cierta medida la situación normal: no es una casualidad si el relato es llevado lejos de los terrenos del club, en las cantinas y pulperías del Jardín Santa Rosa.

Pero tampoco aquí Luciano será un hombre integrado, porque la gente de su antigua, ahora nueva clase no acaba de adoptarlo, calificándolo de "mestizo con aires dandy". El contrapunto, el contraste y el choque entre el estatus social de Luciano y el de su padre -que es también el suyo, en realidad - son los aspectos que refuerzan el lado psicológico de la historia.

Demostrando que la vergüenza de un desclasado puede ser la misma que la de un arribista, Luciano se entrega a un peligroso ejercicio de parricidio. Consciente de que sólo la desaparición del padre le traerá paz, decide matarle simbólicamente. Pero tampoco este gesto heroico le trae la reconciliación con su estatus social, porque el padre, tal un espejo, le devuelve su propia imagen:

"Parece que me miro en un espejo".

Esta especie de enfrentamiento con su propio yo - aquí encarnado por la persona del padre - le obliga a redescubrir su verdadero linaje familiar. El padre, factor definitorio del origen social del protagonista, desempeña las mismas funciones que un espejo y le devuelve su imagen desvergonzada de arribista. Igual que en Los geniecillos dominicales, el parricidio es aquí un gesto necesario y

liberador para la nueva generación.

Si en Los geniecillos, este parricidio sirve para borrar el fantasma del pasado glorioso y torturador, en "Las botellas y los hombres", se convierte en un intento de borrar toda huella de la condición proletaria. En ambos casos sin embargo, el parricidio no resulta el recurso más eficaz, porque el pasado y la condición social de uno se le pegan a la piel.

En "La insignia", el ascenso social del protagonista narrador tiene fundamento fantasmagórico, pues es obra de un objeto prodigioso; este carácter prodigioso del relato no le quita sin embargo su lado arribista. Pero la sociedad de la que se trata no es una sociedad convencional, sino una especie de sociedad secreta, una secta a la que sólo tienen acceso los miembros iniciados. El protagonista es un coleccionista que, al pasar por el malecón, encuentra una insignia aparentemente sin valor.

A medida que pasan los días, el hallazgo le permite vivir acontecimientos de los más extraños, como su ingreso casi involuntario en el círculo sin nombre de los que llevan la misma insignia. Dentro del círculo mágico, existe una rigurosa jerarquía que el protagonista ascenderá en muy poco tiempo y siempre sin mérito, hasta que alcanza el puesto de presidente:

"Han pasado diez años. Por mis propios méritos he sido designado presidente. Los afiliados me tratan de vucencia. Tengo una renta de cinco mil dólares, casas en los balnearios, sirvientes con libra que me

respetan y me temen...Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál el sentido de nuestra organización, yo n sabría qué responderle".

El protagonista parece confesar explícitamente su estancamiento intelectual; a pesar de ascender puestos en la jerarquía de la organización fantasmagórica, no se ha impregnado del secreto de la misma, por lo cual sus presuntos "propios méritos" quedan sin fundamento.

Semejante a un prodigio, el estatus alcanzado tiene aquí un carácter fantasmal, porque no se fundamenta en ningún mérito concreto.

Algunas historias de Ribeyro son fragmentos del intento frustrado de sus personajes por convertirse en seres arribistas. Confundiendo ilusión y realidad, los personajes ribeyrianos suelen emprender el camino que lleva a mejores posiciones sociales sin medir con antelación los medios reales de que disponen. Lo único que falla son los medios que utilizan para alcanzar sus ambiciones.

En "El banquete", el protagonista don Fernando Pasamano no es un proletario, sino un rico terrateniente procedente de alguna lejana provincia peruana. Además, tiene algún lejano parentesco con el presidente del país, argumento del que se valdrá para organizar un banquete con intereses personales. Pretende ser nombrado embajador en Europa y llevar el ferrocarril hasta su hacienda provinciana. Aquí, la irre realidad usurpa sin disimulo las dimensiones de la realidad, ya que don Pasamano toma sus propias aspiraciones

como si ya fueran hechos realizados.

Las pretensiones de Fernando, aunque desmesuradas (un banquete a cambio de un puesto de embajador suena a una aberración, sobre todo si el ambicioso es un campesino terrateniente, sin ninguna cultura política ni diplomática), estas ambiciones sólo tienen su paralelo con el derroche de fortuna que hace en la organización del banquete: don Fernando Pasamano tira literalmente "la casa por la ventana".

Sin embargo, a pesar de lo ambicioso de sus proyectos, don Fernando no debe considerarse como un arribista propiamente dicho. Es un hombre adinerado, que tiene también una ambición política. Digamos que es un arribista político, y no social ni económico. Su proyecto descansa sobre un sueño, una ilusión personal, por tanto, algo irreal; la facilidad con la que el presidente accede a sus peticiones traiciona en cierta forma estos sueños sin fundamento:

"Pero no faltaba más...Justamente queda vacante en estos días la embajada de Roma. Mañana en Consejo de Ministros, propondré su nombramiento, es decir lo impondré. Y en lo que se refiere al ferrocarril sé que hay en diputados una comisión que hace meses discute ese proyecto. Pasado mañana citaré a mi despacho a todos sus miembros y a usted también, para que resuelvan el asunto en la forma que más convenga".

La visión que tiene Ribeyro de la realidad se impone en el desenlace: escepticismo hasta el último momento de la narración. Pero este escepticismo, sólo lo percibe el lector; en cuanto al propio personaje, don Fernando, parece

que su deseo de ascenso lo vive como si fuera la misma realidad.

Una vez más, un personaje ribeyriano es víctima de la ensoñación: los preparativos del banquete se inician incluso antes de que haya formalizado su invitación al presidente, y el huésped invierte en esos preparativos toda su fortuna, confiado en su trato de favor con el presidente:

"Con una embajada en Europa y un ferrocarril a mis tierras de la montaña rehacemos nuestra fortuna en menos de lo que canta un gallo...Yo no pido más. Soy un hombre modesto".

En vez de convertirse en un arribista en el oficio de diplomático, don Fernando Pasamano se convierte más bien en un "venido a menos": ha invertido toda su fortuna en sus ambiciones, ya no cuenta con ningún apoyo presidencial, no tendrá ni embajada ni ferrocarril, es la ruina total, el principio de su fin. Ribeyro no prolonga su narración hasta tales extremos, dejando al lector el placer de adivinar la suerte de su personaje que digiere su amargura "sin proferir una exclamación", es decir con estoicismo.

Un caso distinto se da en "Explicaciones a un cabo de servicio", donde dos hombres, Pablo Saldaña y Simón Barriga se convierten en dueños de una empresa ficticia, que ni siquiera han fundado, y para la que ni siquiera han invertido el menor esfuerzo. Una vez más, el personaje no es capaz de distinguir entre ilusión y realidad, entre deseo, sueño y realidad. Los dos hombres conocen un ascenso imaginario, pero vertiginoso, desde los parados que son,

hasta convertirse en grandes hombres de negocio. La vuelta a la realidad, es decir, a la nada es humillante para ambos, aunque uno de ellos tratará desesperadamente de salvar su dignidad como ser humano.

El protagonista de "El profesor suplente" es un miembro anónimo de la clase media limeña; ejerce el oficio de cobrador, aunque también tiene estudios superiores. Su amigo, el Profesor Valencia, goza de una mejor posición social, pues ejerce de profesor de Historia. Con motivo de una ausencia prolongada, propone a su amigo el cobrador para sustituirle en el colegio.

Pero Matías difiere en muchos aspectos del "parvenu" clásico: tiene una consciencia muy clara de su clase social, aunque no se resiste ante la oportunidad que se le presenta, de salir de "la miseria de la clase media".

Aunque escéptico ante la ocurrente oportunidad, el cobrador Matías, algo desconfiado de sus aptitudes intelectuales, decide sin embargo embarcarse en su nueva aventura. Pero de nuevo, en dos ocasiones, el espejo le devolverá su propia imagen, para recordarle su verdadera posición social, y el propio Matías nunca se sentirá a gusto en su nuevo cargo:

"Se disponía a regresar (...) cuando detrás de la vidriera de una tienda de discos distinguió un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese no era otra cosa que su propio reflejo observándose con hechizo un guiño, como para disipar esa expresión un poco brega que la misma noche de estudio y de café había grabado en sus ficciones...Luego de infinitas vueltas, se dio de

bruces con la tienda de discos y su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera. Esta vez, Matías la examinó: alrededor de los ojos habían aparecido dos anillos negros que describían sutilmente un círculo que no podía ser otro que el círculo del terror".

Nuevamente, un personaje de Ribeyro tiene que enfrentarse con su propio yo para reencontrar su entrañable

identidad social. Mientras Matías Palomino se queda dudando e sus competencias para convertirse en profesor de Historia, el portero del instituto viene a recordarle que le esperan sus alumnos. En ese breve momento de duda existencial, el humilde Palomino parece recobrar su dignidad, decide dejar de usurpar tales honores y proclama en voz alta su verdadero estatus social, como si se tratase de un condenado clamando su inocencia, o como si hubiera sido objeto de una macabra confusión:

"¡Yo soy cobrador!"

Ese grito reivindicativo conecta, en su tono, con aquel otro que lanza el protagonista de "Explicaciones a un cabo de servicio", al proclamar: "¡yo soy un hombre, me oye, un hombre!". En ambos casos, los personajes ribeyrianos luchan por conservar lo único que se puede salvar cuando uno lo ha perdido todo: la dignidad humana, la consciencia de clase, lo que se llama, a veces, la hombría.

Matías Palomino es uno de los pocos personajes de Ribeyro que se niega conscientemente a convertirse en un "arribista", aferrándose a su estatus social porque sabe que de él depende su dignidad. Para él, la dignidad importa más

que el rango social. Su frustración tiene el atenuante de ser fomentada y dignamente asumida por él mismo.

Como lo hemos visto, el desclasamiento y el arribismo están íntimamente relacionados con el advenimiento de un nuevo orden que favorece una mayor movilidad social. En la mayoría de los casos, el problema del desclasamiento y del mito de la Arcadia que denunciara Salazar Bondy, en la narrativa del 50, se debe a que los peruanos, sobre todo aquellos que conocieron tiempos gloriosos, viven "saturados del pasado".

Nunca antes en la Literatura peruana se había dado tal obsesión por los temas de la movilidad social. Si José María Arguedas fue parcial en su indigenismo al limitarlo al campesinado indígena, además de no mostrar casi nunca el ascenso social de sus personajes, si José Díez Canseco no pudo ser más completo en su tratamiento literario de la sociología urbana, limitándola al único mundo de la burguesía limeña, en los años 50, se produce un paso decisivo hacia cierta globalización de la temática social peruana, y sobre todo de la temática urbana.

Los escritores de la generación del 50 no sólo dirigen sus miradas hacia esta multitud que trata de conseguir una posición en el escalón más cómodo de la jerarquía social, sino también hacia esta otra multitud de nostálgicos que pelean desesperadamente por recuperar los viejos privilegios y restablecer el viejo orden.

En lo que tiene de social, la narrativa de los 50 se muestra más totalizadora que cualquier otra corriente anterior. Ribeyro, como también lo hemos comprobado, con la

frialdad que siempre le ha caracterizado, aborda el tema desde un ángulo más bien verista: el carácter autobiográfico de sus relatos de desclasamiento traiciona su condición de "escéptico desclasado".

4.3. La crisis generacional

La mayoría de los intelectuales de la generación del 50 nacen en el seno de la mediana y alta burguesía peruana entre los años 1920 y 1935. Todos ellos cursan estudios en la universidad de San Marcos o en la Católica. El período político en el que les toca desarrollar sus actividades intelectuales (desde los años 40) les hace vivir acontecimientos que han marcado y consolidado de forma decisiva su conciencia de pertenecer a un mismo grupo intelectual. Además, se podría decir que el relevo generacional se opera de una forma traumática.

El vendaval de acontecimientos internacionales, como el final de la Segunda Guerra Mundial o la revolución cubana, no dejaron de contribuir en este proceso generacional. La generación del 50 constituye pues, la versión peruana de la generación de la posguerra. Tal vez no sea una simple casualidad el hecho de que en su narrativa, los escritores del 50 planteen el tema generacional en términos críticos.

Sin duda la relación con la realidad propia puede percibirse en el trasfondo de su temática literaria. De hecho, muchos relatos de este grupo plantean el paso de la adolescencia a la adultez como un problema. Este paso que se produce según las normas de una iniciación ritual se vive con angustia por la nueva generación, como si ingresar en la madurez significase el principio de nuevos problemas, es decir que tienen clara consciencia de una mayor responsabilidad social en el proceso de cambio que vive el Perú en la segunda mitad del siglo.

decir que tienen clara consciencia de una mayor responsabilidad social en el proceso de cambio que vive el Perú en la segunda mitad del siglo.

Hace unos años, Wolfgang A. Luchting escribió un polémico artículo titulado " Retratos de un país adolescente-¿ Por qué?", donde el autor sostenía que la abundancia de personajes " pre, adolescentes, y post-adolescentes", en la narrativa peruana de los 50 se debía a que el Perú era un país en pleno crecimiento, es decir "un país adolescente".

A la pregunta del porqué de esta predilección por la adolescencia, el crítico asegura:

"Detrás de esta predilección por lo juvenil hay algo que va más allá de una simple explicación superficial como sería ésta: que el género de narrativa que aquí me ocupa ha sido escrita y lo está siendo por autores que en buena parte han pasado ellos mismos por la adolescencia pocos años antes de que escribieran sus primeras obras. O sea que son juvenalia, sus personajes juveniles" ⁵⁷.

Tras admitir que esta explicación es la que más se somete al dictado del sentido común, el crítico concluye que la adolescencia, para muchos autores peruanos, es una fase de su desarrollo personal que todavía no han llegado a superar: "¡ni aún a los cuarenta!" ⁵⁸.

Hay que puntualizar, sin embargo, que el Perú no puede ser considerado como un país adolescente, simplemente por

⁵⁷ Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel, op.cit.

⁵⁸ Wolfgang A. Luchting.- Pasos a desnivel, op.cit.

la aparición de muchos adolescentes en la literatura. Además, sobra la pregunta del estudioso sobre el trauma que han debido sufrir estos escritores y que reiteradamente vuelve a sangrar, pues a nuestro entender, no es necesario haber vivido un trauma en su juventud para recordarla.

La juventud es una fase del desarrollo personal en la que muchos escritores se han recreado como en una especie de paraíso perdido. En una réplica igualmente polémica, José Miguel Oviedo rechazó todas las tesis sostenidas por el crítico alemán porque, según él:

"Los narradores peruanos escriben sobre temas juveniles sencillamente porque advierten que a esa altura de la vida se manifiestan, sobre todo en un país de la composición sociológica del nuestro, conflictos humanos—por los que ellos mismos han pasado — de intensidad dramática y de trascendencia para la adultez" ⁵⁹ .

Sin embargo hay que reconocer en los planteamientos del alemán esta hipótesis generacional que sostiene que el paso de la adolescencia a la adultez supone para los personajes juveniles — y no forzosamente para los propios autores — una experiencia traumática. Su pregunta de que "¿Es acaso la integración al mundo adulto lo que les causa el trauma a los autores ?" es válida siempre que se refiera únicamente a los personajes de ficción, y no a los propios autores, porque nadie puede justificar el paralelismo entre la vida del escritor y la de sus personajes.

⁵⁹ Op. Cit.

De hecho, en muchos relatos de la generación del 50, este paso generacional se vive por algunos personajes juveniles a la vez como una iniciación y como una experiencia traumática. En términos de Graciela Coulson, Los geniecillos dominicales constituye "el caso más flagrante de inercia generacional" ⁶⁰. Aquí, el concepto de generación no tiene necesariamente que ver con la noción de clase social sino con la de ideología, porque ejemplos de una generación ideológica y espiritualmente castrada son los que dominan todas las capas de la sociedad limeña, tanto entre burgueses como entre los proletarios que habitan las barriadas del sur de Lima.

Para Julio Ortega, Los geniecillos dominicales son:

"Una novela generacional, un melancólico y festivo retrato de los años 50 que muestra una sociedad en múltiple cambio" ⁶¹.

El mismo título que escoge el escritor para su novela remite a una connotación de inexperiencia, de personas que buscan todavía el camino de la madurez: Los geniecillos (o pequeños genios) no han alcanzado aún la categoría de auténticos genios. Son todos, o casi todos, miembros de una misma generación de universitarios que se enfrentan a un mismo problema: frente al múltiple cambio, han de elaborar una estrategia común para adaptarse, rebelarse o caer en el olvido. La estrategia ha de ser pues, de tipo intelectual.

⁶⁰ Graciela Coulson.-Cuentos de Ribeyro: primer encuentro", op. cit.

⁶¹ Julio Ortega.- Imagen de la literatura peruana actual.- Lima: Editorial Universitaria.-1971.

Por sus gestos y actos, los personajes juveniles de la novela - de lejos mayoritarios y los más importantes - están viviendo un proceso de formación de tipo espiritual. El segundo término del título remite a algo festivo, accidental y ocasional, y por lo tanto, que carece de la importancia suficiente que tienen las obras realizadas para la eternidad. Un genio dominical no puede producir más que obras pasajeras; es un personaje de la vida corriente que se convierte en genio los domingos.

Los miembros de esta generación castrada desde sus orígenes pretenden convertirse en la élite intelectual en los años 50: todos tienen algún proyecto intelectual; Ludo proyecta escribir una novela que le convierta en un escritor famoso; todos proyectan publicar una revista que sea el reflejo de su ideología, el medio de expresión de sus pensamientos.

Faltos de experiencia y de pragmatismo, tienen que enfrentarse a obstáculos imprevistos e insalvables. El Doctor Rostalínez, profesor de Literatura de San Marcos, es aparentemente el único hombre en que pueden confiar los jóvenes para liderar y financiar el proyecto de la revista: es también joven e idealista, pero como a todos los hombres idealistas, le faltan experiencia y pragmatismo. Rostalínez es el maestro que preside todos los sueños de sus alumnos de convertirse en escritores, pues él mismo estaría escribiendo "un libro importante" desde hace años:

"Enseñaba además Literatura y todos los oficiantes de su capilla tenían la vaga esperanza de escribir alguna vez un libro bajo sus auspicios... los poetas

hablaban de Rilke, de Apollinaire, de Vallejo. Los narradores de Kafka, de Joyce, de Faulkner. Cada cual tenía su opinión. El único que carecía de ella era el doctor Rostalínez..Desde hacía años, se decía que estaba escribiendo un libro muy importante..."

Recelosos ante las revistas existentes como La Prensa, que consideran como de sus enemigos - (sin embargo no hay que dejar nunca de leer a sus enemigos) - los geniecillos deciden sacar una revista propia. Pero el profesor que ha de financiar el proyecto cultural tiene también un carácter apático: "carece de opinión".

En una fase crucial de las discusiones sobre el proyecto de la revista, los geniecillos demuestran su inexperiencia y su esterilidad intelectual: no llegan a ponerse de acuerdo ni sobre el nombre de la revista, ni sobre su tamaño, ni sobre su contenido, ni sobre su orientación. Estos balbuceos iniciales pueden ser síntomas de una inercia generacional que más tarde se confirmará:

"Durante media hora se discutió acerca del nombre que debía llevar (la revista). Cucho decía que era necesario editarla en papel verde, pues había leído en alguna parte que ese color era balsámico para la vista. Victoriano, que era estudiante de filosofía griega, propuso que se llamara Agora o Diálogo. Alguien lanzó el nombre de Gleba. Pablo dijo que esto estaría bien para la revista de agronomía y sugirió llamarla Sagitario, porque si la revista no atacaba a alguien o a algo, él no colaboraría.

Del problema del nombre se pasó a la orientación.

¿Sería una revista objetiva? Pero ¿qué cosa era objetiva?".

Sin haber resuelto el problema de la orientación, los geniecillos deciden que esta revista, que deberá "revisar los viejos valores" deberá también ser "la voz de nuestra generación". El autor introduce a este nivel del relato una nota irónica y caricaturesca: se proponen como nombre de la revista casi todos los derivados del sustantivo generación: generación espontánea, regeneración, degeneración...

Este tipo de ironía en Ribeyro, agresiva y a veces brutalmente crítica en contra de sus propios personajes, nos recuerda la que se halla en su cuento más sorprendente, "Explicaciones a un cabo de servicio", donde Pablo Saldaña y Simón Barriga especulan sobre el nombre de una empresa que ni siquiera son capaces de crear, dándole incluso nombres tan ambiciosos como El Porvenir.

En una palabra, el ambicioso pero nebuloso proyecto de la revista no pasará de la simple especulación, ni siquiera será debidamente formulado, hasta que un viejo aristócrata se propondrá apadrinarlo. Pero el dilema para los geniecillos es el siguiente: ¿cómo aceptar el patrocinio de alguien que quiere mantener el viejo orden para un proyecto de renovación?

Además, el viejo aristócrata tiene la intención de utilizar la revista con fines políticos. El fracaso del proyecto se muestra inevitable al final de la novela, después de que la policía política haya tomado cartas en el asunto.

Mario Vargas Llosa sostiene que:

"El auténtico pecado original de Ludo es su vocación"

⁶².

Tal vez así sea, porque nunca le dejará de atormentar su vaga esperanza de escribir un libro, aunque es alumno de derecho: en cada esquina escribe un trozo del libro que nunca llegará a ser completo, ni a publicarse, pues lo escribe en su propia memoria. El fracaso final de los geniecillos - pues no llegan a sacar la revista, ni mucho menos a "revisar los viejos valores" como pretendían, y todo sigue como antes - este fracaso puede ser la consecuencia directa de una actitud que podría resumirse bajo el concepto de pasividad, cuyas variantes podrían ser la inercia, la vacilación o indecisión, la sumisión, la apatía y la indiferencia.

Los geniecillos de Ribeyro adolescen del espíritu heroico, y por eso no cometen ninguna acción digna de sus ambiciones: en esta novela la acción deliberada brilla por su ausencia, hecho que contrasta fuertemente con los relatos de Congrains Martín, donde los personajes buscan la salvación mediante la acción heroica y personal.

Para Washington Delgado, en Los geniecillos dominicales, se trata de:

"Un mundo burgués cuya mayor heroicidad está simbolizada en el muchacho que sin agua ni jabón se afeita el bigote en seco. Heroicidad vacua, intrascendente, cómica..." ⁶³.

⁶² Mario Vargas Llosa. ~~Contra vientos y marea~~, op. cit.

⁶³ Introducción de Los geniecillos dominicales, edición de Milla Batres de 1973.

La generación de los geniecillos, es decir la de los Ribeyro, Salazar Bondy, Congrains, Zavaleta, Buendía, se caracteriza por su inercia, su aspecto marginal y su improductividad social. Tal vez por ello se considera una generación marginal, por las razones históricas que hemos mencionado en la introducción.

Las condiciones políticas, la falta de libertades para la creación, les convierten en seres apáticos, inhibidos e incapaces de emprender una acción heroica que les haga pasar del anonimato a la Historia.

La crisis generacional en Los geniecillos dominicales de Ribeyro tiene mucho parecido con la realidad de los años 50, algo así como un marcado carácter autobiográfico. Ribeyro aporta aquí un testimonio fiel, pero agrio y completo, de cómo era la juventud de los 50. Hay que buscar detrás de cada una de las figuras de la novela, un miembro destacado de la generación del 50.

Los geniecillos de Ribeyro son seres que buscan su destino sin encontrarlo; van al encuentro de una nueva personalidad, pero no la consiguen; sueñan con edificar un mundo nuevo, pero lo único que consiguen es mantenerlo como estaba, cuando simplemente no lo empeoran con sus proyectos poco prometedores. Son todos, a imagen de Ludo Totem, unos "enanos psicológicos" (con el permiso de Wolfgang A. Luchting) que se ven traicionados por su inexperiencia en su intento de convertirse en seres adultos capaces de llevar a cabo el cambio social y los ideales que pregonan.

El ritmo festivo en que se desarrolla su vida cotidiana traiciona y echa a perder, a lo largo de la novela, esas

nobles ambiciones que tenían al principio de la misma.

Luis Loayza desarrolla también en su narrativa la temática generacional. Una piel de serpiente debe leerse como la escenificación del enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, entre la vieja y la nueva generación, entre el bien y el mal.

Para Wolfgang A. Luchting, en una interpretación maniqueísta que recuerda la vida en el Jardín de Edén justo tras la Creación, los personajes adultos de la novela encarnan el mal, mientras que los juveniles representan el bien:

"Al fin y al cabo, claro está, la confrontación de las generaciones es, a su vez, simbólica, es una suerte de metáfora de la lucha entre el bien y el mal"
64.

Sin embargo, esta novela de la que el crítico alemán propone una lectura bíblica basada en el pecado original, hay que leerla como un relato tímidamente político. En este aspecto tampoco se puede decir que la intención política del autor sobresalga con claridad, puesto que en ella no se plantea ninguna tesis definida.

En realidad, se trata de los primeros pasos políticos de unos jóvenes, universitarios e idealistas, que acabarán dándose cuenta de que hay que contar con las personas mayores y su sistema reaccionario si se pretende cambiar el mundo. Como en el informe de "Mister X..." de Zavaleta, los personajes juveniles de Loayza ni siquiera llegan a formular sus ideales políticos: lo único que tienen claro es que hay

⁶⁴ Wolfgang A. Luchting. Pases a desnivel, op. cit.

que mejorar el mundo en donde viven, que hay que luchar contra la dictadura.

Pero a la hora decisiva, es decir cuando se trata de elaborar una estrategia política, de hacer una propuesta de alternativa, de formular un programa político propio, todo se convierte en un juego de niños. Similar a los geniecillos de Ribeyro, los personajes juveniles de Una piel de serpiente son también universitarios, idealistas, inconformistas y pretenden cambiar la sociedad. También como en la novela de Ribeyro, quieren sacar un periódico que sea la voz de la generación. Pero igual que ocurre en la novela anterior, en la de Loayza los jóvenes no pueden definir el contenido de su periódico: de ahí se fragua el fracaso futuro.

El personaje más pragmático de todos ellos, Felipe, tiene sin embargo clara la conciencia de la inutilidad de su empeño:

" Quizás fuera mejor que el periódico se hundiera de una vez. A veces me parece que es un juego de niños que quieren divertirse. Me da un poco de vergüenza. Creo que hasta ahora el periódico sólo ha servido para darnos la ilusión de gritar. Pero dicen que se empieza de incendiario y se acaba de bombero. Ya muchos amigos nuestros son bomberos antes de haber encendido un fósforo".

En la novela el entusiasmo y el idealismo revolucionarios de los jóvenes universitarios son enfrentados al pragmatismo y al conservadurismo de la vieja generación encarnada por el personaje de Arriaga padre, un

capitalista hipócrita y desalmado. Juan representa el grupo de los más fanáticos, pero más tarde se alinea detrás del realismo de Felipe, al darse cuenta de que su proyecto revolucionario no tiene fundamento:

"Nos hemos dado el gusto de chillar un poco, de acuerdo. Pero no tenemos ningún programa, nos lee muy poca gente, no somos peligrosos. En el fondo esto es un juego. Todo lo que arriesgamos es que la policía se quede con el periódico y nos haga dormir mal una noche. No estamos en ningún partido, no representamos a nadie. unos universitarios que juegan al periodismo. Además si un día nos echaran mano haríamos cualquier cosa con tal que nos dejaran ir a nuestra casita."

En esta declaración, se condensa el contenido auténtico de la novela: los jóvenes personajes de esta novela no representan ningún grupo social, sino a sí mismos. Pero ellos no son más que una insignificante minoría, porque la sociedad entera está inmersa en la dictadura del general y en la corrupción política a la imagen de Arriaga padre e hijo.

La juventud que protagoniza los relatos de la generación del 50 no representa a nadie en el fondo. Es una juventud marginal. Su carácter marginal con respecto a la sociedad convencional les condena al fracaso. La alianza última entre el capitalista hipócrita y los jóvenes idealistas no es más que una maniobra a favor de el primero que pretende utilizar el entusiasmo juvenil para sus propios fines, es una parodia de fusión social.

Loayza no pretende echar toda la culpa de esta

situación a la vieja generación, porque en la novela, también hay jóvenes que tienen una mentalidad reaccionaria, como Carmen, la prometida de Juan que le abandona por Fernando, y éste último, que es una copia fiel del padre capitalista e hipócrita: ellos son los personajes de la novela que tienen en realidad una piel de serpiente, porque la cambian a su antojo y según los intereses en juego.

El único aspecto positivo de la derrota es que los idealistas asumen algo de la experiencia de Arriaga padre; es también una forma de cambiar de piel, cual una serpiente que busca adaptarse a la nueva estación porque, según el nuevo espíritu que anima a estos personajes juveniles,

" Lo primero que hay que hacer es sobrevivir..."

La novela resume de esta forma toda una serie de lecciones de pragmatismo, que a lo largo de los capítulos han ido asimilando los neófitos, como si de una ceremonia de cambio generacional se tratase.

También C.E. Zavaleta hace hincapié en la temática generacional en su novela medio provinciana y medio urbana Los aprendices. El mismo título de la novela remite a una connotación a la vez pedagógica y política. Como los geniecillos de Ribeyro, los aprendices de Zavaleta parecen estar madurando un oscuro proyecto de revolución política. Sin embargo, tendrán que convencer a los mayores reticentes. El enfrentamiento generacional parece inevitable pero no llega a producirse, por la cobardía de los más jóvenes.

V - Tipología urbana: los personajes de la ciudad

En los relatos urbanos del medio siglo peruano, son representadas las principales categorías sociales y las distintas razas del país, lo que convierte esta generación en la más aglutinadora y completa de cuantas ha conocido la larga historia literaria del Perú. Por primera vez en la Literatura peruana, el proletariado urbano hace su aparición en el relato.

El indio también que años antes había sido el protagonista predilecto del relato indigenista, permanece en la nueva narrativa, pero adquiere un rostro distinto al que nos tenían acostumbrados los escritores de la escuela anterior. En cuanto a la burguesía urbana y occidentalizante que Díez Canseco retrató en los años 30, aparece con un rostro más bien desdibujado, en crisis como está por la pérdida de influencia política y social.

La generación del 50 parece hacer suyo este lema de José María Arguedas, de que "el Perú es todas las sangres" y, sabedora de que Lima es realmente la capital del Perú porque en ella están representadas todas las clases y razas, así como todos los problemas sociales del país.

Con estos narradores, el lector se acostumbrará con la idea de que la costa peruana, especialmente Lima, no es ya el feudo excluyente de los cholos, ni mucho menos un mundo paradisíaco para la burguesía extranjerizante.

Esta generación parece rechazar la falsa acusación de frívola que los defensores a ultranza de la tradición india lanzaron contra la costa y sobre todo contra Lima. Al mismo

tiempo, confirman el supuesto de que fue una gran desgracia que el eje de la vida política y económica se desplazara del Cuzco a Lima, de la sierra a la costa. Este es el punto de vista de Mario Vargas Llosa:

"Esto fue el origen del axfisiante centralismo que ha hecho del Perú una suerte de araña: un país con una enorme cabeza - la capital - y extremidades raquíticas" ⁶⁵.

En realidad, con la generación del 50, también gracias a las nuevas condiciones socioeconómicas creadas por el surgimiento de nuevas clases sociales, es evidente que en Lima, no sólo viven los blancos y ricos, sino también los indios, los provincianos, y los pobres del Perú profundo.

Julio Ramón Ribeyro, máximo exponente de la cuentista de su generación y quizás de toda la América hispana, enhebra una imagen bastante completa de la heterogeneidad social y cultural de la capital, aunque se puede advertir en él una predilección por la pequeña burguesía urbana, a la vez que un agudo resentimiento social en cuanto miembro de una familia adinerada venida a menos.

Pero no se olvida por completo del mundo marginal y del lumpen al que ha dedicado sus dos mejores relatos cortos: "Al pie del acantilado", y "Los gallinazos sin plumas".

Sus personajes, indiferentemente de su clase social, se caracterizan por su apatía, su falta de ambición, su conformismo frente a la derrota, su espíritu derrotista frente a la vida y su carencia frente a las necesidades más elementales de la vida. Muchas veces, estos personajes han

⁶⁵ Mario Vargas Llosa.- Contra vientos y marea, op. cit.

de recurrir a su propio yo para, como frente al espejo, descubrirse a sí mismos y descubrir la miseria de la existencia humana. Juana Martínez propone la calificación de hombre "en quiebra" para el personaje de Ribeyro ⁶⁶, como aquel tendero de "Junta de acreedores" cuyo negocio es declarado en quiebra para saldar sus cuentas.

Julio Ortega define a los personajes ribeyrianos como absurdos como los de Kafka, tristes como los de Maupassant, Chejov y Melville, e indecisos como los de Stendhal:

"En la historia universal del personaje cabría decir que los de Ribeyro han seguramente recorrido una calle nocturna diseñada por Maupassant; posiblemente, además, sus personajes deben haber tocado puertas y cruzado umbrales, apagando la luz, como en esa actividad piadosa y crepuscular referida por Chejov; asimismo, como los de Stendhal, están a punto de ser víctimas de cualquier accidente del amor propio; podrían también protestar tímidamente y decir "preferiría no hacerlo" como aquel paradigma del anti-heroísmo dibujado por Melville. ¿No han, por lo demás, renunciado ya a la posibilidad de entender el proceso en que viven o el castillo que recorren?" ⁶⁷. Precisamente, la imagen moral que se desprende del

⁶⁶ Juana Martínez Gómez.-"Lima en diez cuentos de Julio Ramón Ribeyro".-Actas del Simposio sobre lo real maravilloso en Iberoamérica.-Cáceres: Universidad de Extremadura.-1990.

⁶⁷ Julio Ortega.-Imagen de la literatura peruana actual, op.cit.

personaje ribeyriano es la de un hombre arruinado psicológica y económicamente, y que no encuentra una salida a su crisis. No se trata únicamente de una crisis moral, sino de una crisis de valores, una crisis de identidad frente a la situación social que no está del todo bien.

Ribeyro crea así a sus personajes-y no de otra manera-para reflejar en ellos la anormalidad de la situación; sabedor de la crisis social, el autor crea a sus personajes con algún tipo de carencia: ellos "nunca están bien".

Mario Vargas Llosa veía en este tipo de personajes una sola alegoría, la de la frustración del ciudadano peruano:

"Todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental del ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual" ⁶⁸.

En un sentido, se puede afirmar que el personaje de Ribeyro es el prototipo de anti-héroe que, ni social ni individualmente, llegará afirmar su personalidad, ni destacará como dueño de su propia identidad o de su propio destino.

Congrains Martín nos parece más homogéneo en la elección de sus tipos humanos: el único ambiente en el que ha vivido, que mejor conoce y que refleja a través de su narrativa es el mundo de los barrios bajos limeños. Sus personajes no pueden ser otros que delincuentes empedernidos, niños marginales, indigentes callejeros, provincianos empobrecidos y desarraigados.

Todos ellos están enfrentados a un destino injusto y

⁶⁸ Mario Vargas Llosa.-

tratan, con los medios de los que disponen, de enmendarlo. Psicológicamente, los personajes de Congrains no son seres derrotistas; por ello emprenden la vía de la acción liberadora, aunque no llegan a cambiar el rumbo de la Historia: pero al menos lo intentan, a diferencia de aquel hombre de Ribeyro que confiaba su destino en manos de los golpes de azar.

Los de Congrains están convencidos de que sólo la acción les puede salvar de la inexistencia social e individual. La crisis a la que se enfrentan no es una crisis moral, sino simplemente material; su problema es una simple cuestión de intendencia, de supervivencia física, y por ello se servirán de los métodos más pragmáticos para satisfacer sus necesidades vitales que, al fin y al cabo, resultan las más elementales.

Como su propio creador, los personajes de Congrains Martín tienen muchas veces que recurrir a la picardía para incidir sobre el estado de las cosas, aunque nunca lo harán con éxito.

Zavaleta se muestra más bien prolífico y versátil en la elección de sus tipos humanos. En principio, trabaja con el provinciano implantado en la ciudad: luego amplía su círculo hacia la pequeña burguesía urbana, los pequeños intelectuales, los indigentes y desamparados, así como los miembros de la clase media urbana. El personaje creado por Zavaleta se caracteriza por su alegría de vivir: es un ser optimista al que encontramos en las situaciones más cómicas, las más humillantes, las más cotidianas y las más miserables. Su optimismo consistirá en no sentirse nunca

derrotado, como aquel mendigo incansable llamado Eugenio ("Los hijos de Eugenio") que reconoce en doña Mercedes una competidora tenaz y opta por un pacto social entre ambos.

Consciente de que la vida es un simple juego y que hay que saber perder con dignidad, el personaje urbano de Zavaleta acepta el destino con mucha filosofía y no se olvidará de llevar un ritmo normal en medio de las vicisitudes: ante los acontecimientos más tristes, él sonreirá, se pondrá su corbata y saldrá a la calle en busca de mejor fortuna. Al fin y al cabo, no verá la necesidad de lamentarse de su infortunio.

Felipe Buendía suele sacar sus tipos humanos de la mismísima realidad cotidiana de Lima. A la mayoría de ellos los encontramos en los cafés y tés literarios que florecieron en los años 50: son intelectuales grotescos, artistas burlones, judíos mercantilistas ("El lavador de cadáveres" y "El extraño caso de los hermanos Levi"), peruanos y no peruanos, burgueses arruinados y nostálgicos, criollos en busca de mejor situación social, pero casi nunca serán de raza india. Felipe Buendía parece ignorar por completo el lado indio del Perú.

En cuanto a Salazar Bondy, se le conoce como fiel retratista de la clase media urbana, de la que ha elaborado conceptos como "el mito de la clase media", mito que fustiga duramente en Lima la horrible. Sus narraciones recogen las vivencias personales de los latinoamericanos desarraigados en otros lugares del mundo (Pobre gente de París). Se puede decir que el tipo de limeño que él definió en su ensayo es casi el mismo que encontramos en la mayoría de relatos de

la generación del 50, menos en los del propio Salazar Bondy. En su Teniente Arce, Alférez Arce...capitán Arce, Salazar Bondy nos acerca al personaje militar de clase media, cuya única fijación es convertirse es un oficial de rango superior.

Entre los personajes urbanos de Luis Loayza, los jóvenes y adolescentes, universitarios o delincuentes, constituyen la mayoría. Estos personajes juveniles acusan igualmente una crisis de valores y una falta de ambición que ni siquiera su entusiasmo juvenil llega a suplir. Suelen pasar el rito de la hombría, en su intento por incorporarse a la sociedad despiadada de los adultos.

En este apartado, haremos un repaso de estos distintos tipos humanos de Lima a la luz de los relatos urbanos del 50.

5.1. El lumpen

De lejos los personajes pertenecientes a la sociedad lumpen constituyen lo fundamental del relato urbano neorrealista en la década de los 50. Son estos personajes, casi convertidos en una convención, los que ponen la nota marginal en los cuentos y novelas de esta generación, haciendo de ella una especie de generación de la marginalidad.

La presencia del personaje marginal en la nueva realidad urbana contemporánea no responde, sin embargo, a un deseo de hacer una literatura exclusivamente social. Los escritores del 50 no pretenden hacer un tipo de literatura de protesta como lo deseaba Luis Alberto Sánchez ⁶⁹. Ellos son narradores y no sociólogos.

Si aparecen de forma reiterada los personajes de la clase marginal, es por el deseo de desvelar su psicología íntima, su personalidad frente a sus problemas cotidianos, sus angustias, sus aspiraciones y frustraciones. Si trasluce lo social, es simplemente por implicación y no por aplicación. Lo que pretenden los narradores del 50 es enseñarnos el rostro humano del personaje marginal, un rostro fuertemente marcado por la frustración y el conformismo en Ribeyro, el dolor y la muerte en Zavaleta, el fracaso y la fatalidad en Congrains Martín, la apatía y la falta de ambición en Luis Loayza, y la complacencia en Sebastián Salazar Bondy.

⁶⁹ Luis Alberto Sánchez.-Panorama de la literatura del Perú.-Lima: Milla Batres.-1974.

Alejandro Losada desarrolla el aspecto marginal de los personajes de la generación del 50, por entender que ellos no entran dentro de un código social determinado, ni buscan la salvación de un grupo social ni de una nación:

"El creador abandonará ahora el personaje típico y se fijará en el sujeto marginal, dejará de lado a una clase, a la historia o a una nación para referirse casi exclusivamente a la experiencia subjetiva de un individuo aislado y no estructurará un conflicto dramático sino que elegirá cuadros y situaciones estáticas, porque él es un marginado" ⁷⁰.

El concepto de sociedad lumpen abarca una variedad de tipos sociales que tienen en común la marginalidad socioeconómica. El personaje perteneciente a la sociedad lumpen sufrirá, en todo caso, algún tipo de carencia, con respecto a la llamada sociedad integrada. Aunque Wolfgang A. Luchting los califica genéricamente de "outsiders", estos personajes lumpen no tienen porqué ser tratados como delincuentes, ni como "hors-la-loi", como lo comprobaremos en muchos casos.

Otro punto en común entre los personajes de la sociedad lumpen es que viven en los bajos fondos urbanos o en las calles céntricas de la ciudad donde exhiben con orgullo proletario las heridas de la sociedad capitalista.

⁷⁰ ~~Alejandro Losada. Creación y praxis. La creación literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.~~ - Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.-1976.

a/-El provinciano desarraigado

El provinciano desarraigado es el personaje predilecto de Congrains Martín. Su pertenencia a la sociedad lumpen consiste, en una primera instancia, en que es un ser trasplantado en un ambiente que no es el suyo; el ambiente urbano le es ajeno por esencia. El provinciano que nos presenta Congrains es un personaje en constante lucha de supervivencia urbana.

Mateo Torres, protagonista de "Lima, hora cero", es el prototipo de este personaje desarraigado. A su llegada a la capital, procedente de "alguna lejana provincia del Perú profundo", Mateo Torres no es todavía un indigente, ni un delincuente, aunque lleva el signo de la indigencia futura, porque es, en principio, un aventurero.

Al contrario, llega con los ahorros y la preparación psicológica suficientes para enfrentarse a un largo período de adaptación. Además, su riqueza consiste en un conjunto de ilusiones relativas al llamado bienestar y una supuesta vida mejor en un mundo mejor que sería algo así como el paraíso terrenal: la urbe. Toda ciudad brinda numerosas oportunidades de empleo; el silogismo es sencillo: toda gran ciudad ofrece múltiples posibilidades laborales, pues Lima es una gran ciudad y por lo tanto debe ofrecer tales posibilidades:

"En Lima hay oficinas, bancos y negocios de diferente índole. Conclusión lógica: deben necesitar empleados...Aquella noche, en el hotel, sueña en conquistar la ciudad. Estas eran fantasías optimistas

y la realidad lo aguardaba al día siguiente".

La evolución del estado anímico de Mateo Torres sigue una curva descendente, a medida que se da cuenta de que se esfuman los ahorros, el empleo tan soñado no se presenta y pronto no tiene ya donde vivir: le echan de hotel por impago. La falta, escasez o reducción del espacio vital, como en Los geniecillos dominicales de Ribeyro, son sintomáticas de una eminente caída en el submundo de la nada.

La caída de Mateo Torres en el mundo de la escasez material precipita el relato hacia derroteros sociales, porque en una situación similar, se encuentran otros miles de provincianos, igualmente necesitados de bienestar material. Del centro de la ciudad donde ocupaba un cuarto en un hotel de categoría media, Mateo Torres se traslada a la barriada de La Esperanza, es decir al mismo centro de la miseria suburbana.

Allí se mezcla con la multitud:

"provincianos que han terminado por encallar en

Esperanza, hombres varados por la vida, mujeres escuálidas, una que otra prostituta, basureros, vendedores ambulantes; más chozas, más miseria, coca para olvidar, un zapatero remendón que llega de recorrer las calles de Lima, un lamparín a kerosene que alumbra a una mujer que cose un vestido".

En esta atmósfera desoladora de la barriada es en donde viven Mateo Torres y todos los demás provincianos que han llegado a la capital con las maletas llenas de ilusiones.

El relato de Congrains deja momentáneamente de ser psicológicamente deprimente, individualista, para convertirse en un relato de reivindicación social urbana, planteando la cuestión general de todos los miles de rostros humanos que se encuentran en la situación de Mateo Torres:

"La gran ciudad es un imán que atrae personas y familias de todos los ámbitos del país...Continuamente, día a día, arriban a Lima provincianos, provincianas y provincianitos...Los provincianos, rodando, terminan en cualquiera de las urbanizaciones clandestinas que hay alrededor de la bella capital del Perú. Y la vida sigue su curso".

Pero Mateo Torres decidirá el curso que ha de seguir no sólo su propia vida, sino también la vida de toda la barriada, porque se convierte en el cabecilla de la acción reivindicadora aportando así la unidad de voz y acción indispensable a la actuación de todo grupo social; este compromiso mediante la acción convierte a Mateo Torres en lo que Wolfgang A. Luchting califica de "outsider".

Sin embargo, Mateo Torres no es más que un delincuente ideológico: emprende el asalto al centro de Lima - símbolo del poder opresor y explotador - para que por fin pueda reinar la justicia social en la ciudad, cosa que desgraciadamente no se producirá, al caer el héroe, alcanzado por las balas de la fuerza represora. Pese a que no se cumple su sueño justiciero, Mateo Torres no es un provinciano conformista. Su determinación de forzar el cambio le convierte en una especie de revolucionario marginal y soñador. Es quizás el único miembro de la

sociedad lumpen de toda la narrativa urbana del 50 que adquiere la categoría de héroe, en el sentido existencialista del concepto.

Con este personaje que apuesta por la acción frente a la injusticia y frente al destino implacable, Congrains Martín aporta una nota existencialista a la narrativa de su generación. A diferencia de los personajes lumpen de Ribeyro, que aceptan su destino sin protestar e incluso con una ironía a veces chocante, el hombre de la sociedad barriobajera de Congrains emprende la lucha, porque sabe que es su única posibilidad de salvación.

b/-El delincuente

Wolfgang A. Luchting sostenía en un detalladísimo ensayo:

"La óptica que Ribeyro emplea, los anteojos que se pone, el prisma por el que mira....el punto de vista que asume, en otras palabras, es el del outsider, del ser marginal. A menudo, éste resulta un delincuente"

⁷¹.

De hecho, las historias no sólo de Ribeyro, sino también de todos los narradores del 50, están llenas de personajes delincuentes. Pero este concepto puede ser demasiado elástico, por lo que el crítico establece la debida diferencia entre el personaje delincuente y el personaje marginal.

Un personaje marginal no es forzosamente un delincuente. En cambio, el delincuente siempre será visto como marginal. Los personajes marginales ("outsiders" para Luchting) no tienen porqué ser considerados como delincuentes. Algunos de ellos lo son en realidad, como Maruja, la protagonista de No una, sino muchas muertes, que desde la clandestinidad organiza una banda para asaltar el lavadero de pomos de la vieja señora de negocios; en cambio, un personaje como Roberto López de "Alienación" (Ribeyro) es uno de los más marginales que podía crear el escritor, y no es un personaje delincuente en el sentido policial.

⁷¹ Wolfgang A. Luchting.-Julio Ramón Ribeyro y sus dobles.- Lima: Instituto Nacional de Cultura.-1971.

Aquí cedemos ante la tentación de considerar como delincuentes a aquellos personajes que se apartan de la norma o de la moral social, y de la moral de su clase social. El propio Ribeyro, en una reacción al artículo de su amigo alemán, hacía la siguiente puntualización:

"Para mí el delincuente no es un personaje inmoral ~~de~~ un revolucionario que carece de ideología o si tú quieres, un francotirador de la revolución" ⁷².

Con esas precisiones, es evidente que no todos los personajes marginales del relato urbano son también delincuentes. Haremos un breve repaso de aquellos personajes marginales que se convierten en delincuentes.

El primer delincuente en el sentido de "revolucionario que carece de ideología" es indudablemente el protagonista de Los geniecillos dominicales. Se trata de un delincuente burgués, un revolucionario sin ideales claros ni definidos, que renuncia a los privilegios de su clase, transgrediendo una de las normas sagradas de la burguesía. Ludo parece defender una tesis, pero no llega a formularla con claridad y por ello mismo se pierde en su propio proyecto, ya nebuloso.

En el fondo de sí mismo, Ludo tiene algo así como un vago proyecto revolucionario pero puede que ni él mismo esté convencido por sus propias ambiciones. Al renunciar a su empleo y al abandonar el espacio vital familiar que le define como miembro de la burguesía decadente, el lector espera legítimamente del personaje ideas y acciones más concretas, más comprometidas.

⁷² Carta de Ribeyro a Wolfgang A. Luchting, op. cit.

Por ejemplo, que emprenda una verdadera lucha de clases, para suprimir o reducir las desigualdades imperantes. A la luz de la moral burguesa, Ludo Totem debe ser considerado como delincuente. En efecto, abandonar su empleo y el domicilio familiar para mezclarse con la plebe se intrerpreta como un auténtico sacrilegio. Por desgracia, este proyecto idealista que se vislumbra desde las primeras líneas de la novela se verá frustrado a medida que avanza el relato, al comprobar que ni Ludo, ni sus compañeros de generación, "los geniecillos", son capaces de formular con claridad su ideario político.

El delincuente y el revolucionario tienen en común el que se expresan mediante la acción deliberada. En el caso de Ludo, la primera acción deliberada que comete es una abstención (la renuncia a su empleo), lo que pone en evidencia su falta de pragmatismo. La segunda acción deliberada de Ludo es el asesinato del chantagista Segismundo, lo que no obedece a ningún imperativo de tipo revolucionario.

Como aquel héroe de Les mains sales de Jean-Paul Sartre, Hugo Barine, Ludo es un revolucionario delincuente que no se atreve a usar el procedimiento de la acción, simplemente porque carece de ideología, o si la tiene, no es lo suficientemente fuerte para llevar a cabo un proyecto de cambio social. El asesinato del chantagista Segismundo le convierte en un simple delincuente en el sentido policial, y no en el sentido ideológico del que hablaba Ribeyro. Ese acto es una especie de irrupción de los métodos barriobajeros, que consisten en la ley del más fuerte, en

un proyecto ideológico tan prometedor y tan ambicioso.

En "Mar afuera", Janampa y Dionisio representan las figuras respectivas del verdugo y de la víctima. Ambos personajes son marginales (dos pescadores que se pelean por una joven). Pero sólo uno, Janampa, se convierte en delincuente. Sus gestos y sus intenciones van acompañados del sadismo y de la frialdad propias de un verdugo. Como en una novela de Kafka, Janampa obliga a su víctima a acompañarle en alta mar, y de madrugada:

"Nos hacemos a la mar esta madrugada-y fue imposible negarse. Apenas pudo apretar la cintura de la prieta y darle un beso entre los dos pechos".

Janampa es un verdugo desalmado, no hace caso a las súplicas de su víctima una vez que ha tomado la determinación de "tomarse la justicia por su propia mano".

En cambio, Dionisio da la imagen de la víctima resignada que, desde el primer instante presiente las intenciones criminales de su rival, pero no tiene fuerza para evitar el fatal desenlace:

"Quedó esperando resignadamente la hora de la puñalada".

En su último libro, Sólo para fumadores, Ribeyro nos ha dado a conocer, narrativamente, la internacionalización del personaje delincuente peruano; en el cuento del mismo título donde narra sus vivencias personales por Europa, el personaje de Panchito encarna la figura del delincuente marginal.

Panchito es un peruano enano cuya infancia limeña había sido paupérrima, pero que dejó el Perú para recorrer toda

la América Latina en busca de una mejor situación social. Su presencia misteriosa y enigmática en París se justifica por razones de delincuencia internacional. Pero en ningún momento el narrador le califica de delincuente. Sólo su aspecto misterioso, su dudosa fortuna, su manía a la policía y su final trágico nos dan la pista de su estatus social.

Panchito, de origen proletario, sufre un complejo de clase que apenas llega a disimular frente a sus amigos cholos; a pesar de la fortuna que posee, una fortuna inmoral, trata de establecer amistad con los hijos de la burguesía limeña a los que no vacila en ayudar económicamente.

Carlos Eduardo Zavaleta expone en "El muñeco" el rostro de un delincuente juvenil en el mismo momento de salir de la cárcel. Aunque el personaje central, Elías, es un delincuente, el propósito del autor no parece aquí el de hablarnos de la delincuencia social, sino más bien el de abordar la cuestión desde una perspectiva puramente humana.

La reinserción social de un delincuente, su rehabilitación como hombre y su capacidad para superar sus instintos delictivos tras cumplir una condena. Por ello mismo, sin duda, la dimensión psicológica del relato juega una función importante: al salir de la cárcel, Elías se da cuenta que el nivel de vida de su madre-el suyo indirectamente-no ha mejorado; al contrario, ha descendido aún más.

Encuentra la misma miseria que antes de ir a la cárcel,, y el camino que le lleva de la cárcel a la residencia está lleno de recuerdos de su niñez, en tono

romántico. Es un recorrido psicológico por el mundo pobre que le rodea y la miseria que de nuevo le aguarda, todo en un decoro marginal:

"Este hecho y el andar a pie le demostraron que vivían de mal en peor y que ahora existía una nueva casa adonde ella debió haberse mudado; pero guardó silencio al ver y oír sus fuertes pasos. Desde que era un niño, andaban igual, ella adelante y muy atrás".

A su llegada a su nueva casa, el ex-presidiario se encuentra con Marcelo, otro delincuente, más experto que él, y que ahora se ha convertido en el compañero sentimental de su madre. Pronto, su padre político se convierte en su monitor en la tarea de sacar carteras, tras estimar que lo habían llevado preso por falta de experiencia. Los ejercicios se practican sobre un muñeco gigante confeccionado especialmente a este efecto. La historia transmite una sensación de macabra y cínica. La rehabilitación del ex-presidiario se lleva a cabo al revés, es decir en el sentido de perfeccionarse en la delincuencia.

c/-Personajes infantiles y juveniles

Los personajes juveniles abundan en el relato urbano de la generación del 50. Tal vez esta circunstancia se deba a un deseo de los escritores de revivir el mundo de su infancia. Pero este mundo de la década de los 30 sólo está presente en los cuentos de Ribeyro, en clave de nostalgia de la gloria perdida.

Los motivos reales de esta masiva presencia juvenil, hay que buscarlos en otro aspecto y no en una supuesta incapacidad para superar algunos traumas juveniles, como pretendía Wolfgang A. Luchting en "Retratos de un país adolescente. ¿Porqué" ⁷³.

En aquel controvertido artículo, el crítico sostenía, basándose en un supuesto trauma que habrían vivido los escritores recientes del Perú y que serían incapaces de superar, hecho que se reflejaría a su vez, a través de sus personajes juveniles:

"Posiblemente la adolescencia - la propia o la de otros - para muchos autores peruanos era y es una fase de su desarrollo personal que -psicológicamente - no han superado todavía. ¡Ni aún a los cuarenta" ⁷⁴.

Lo cierto es que, como asevera el crítico alemán,

"La literatura peruana es decididamente la única en la que se presta tanta atención a la fase adolescente del devenir de una persona" ⁷⁵.

⁷³ Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel, op.cit.

⁷⁴ op. cit.

⁷⁵ op.cit.

Para José Miguel Oviedo, los escritores peruanos tratan de tema de la juventud porque creen que las cosas no están bien y que esta actitud es muy lúcida porque afecta al devenir de los jóvenes, y no de toda una nación:

"Escribir es una forma de comprender lo vivido, de enjuiciarlo con cierta objetividad y distancia. Nos parece que escribir sobre una juventud conflictiva y desorientada es espiritualmente más saludable que callar las propias experiencias de esa edad, sobre todo si son turbulentas... Los narradores peruanos escriben sobre temas juveniles sencillamente porque advierten que a esa altura de la vida se manifiestan sobre todo en un país con la composición sociológica del nuestro, conflictos humanos - por los que ellos mismos han pasado-de intensidad dramática y de trascendencia para la adultez" ⁷⁶.

Sin necesidad de tomar partida en esta polémica, es justo reconocer sin embargo la abundancia de personajes en la literatura peruana, sobre todo desde los años 50. El porqué de esta masiva presencia del personaje juvenil es una cuestión exclusiva de las motivaciones de cada escritor. La infancia y la juventud son edades difíciles de olvidar, sobre todo tratándose de una generación marginal como la del 50.

Sin alargar artificialmente la lista de estos personajes como lo hizo el crítico peruanista, mencionaremos aquellos relatos que dan vida a adolescentes, jóvenes y niños. Salvo en algunos casos muy contados, los personajes

⁷⁶ op.cit.

juveniles e infantiles de Ribeyro son hijos de cierta burguesía arruinada y suelen presentar una imagen moral acorde con su situación familiar: son moralmente frágiles. El más famoso de estos jóvenes de ficción sigue siendo, de nuevo, Ludo Totem, el protagonista de Los geniecillos dominicales.

En este personaje juvenil - tiene unos veinte años al principio de la novela y unos veintiún años al desenlace- Ribeyro descarga sin piedad toda su ironía burlesca, e incluso se nos aparece, en determinados secuencias, agresivo y crítico en contra de su propio personaje. Este hecho se justifica si tenemos en cuenta que la historia de Ludo tiene un lejano parentesco con la del propio Ribeyro.

Ludo es la escenificación de la falta de ideales, aunque no le faltan ganas de vivir en una nueva sociedad. Esta crisis de ideales se vislumbra desde el principio de la novela, cuando decide renunciar de su puesto de empleo en la Gran Firma simplemente para romper con tres años de monotonía:

"porque hace calor, porque las máquinas de la oficina escriben, suman, restan y multiplican sin cesar, porque ha pasado en ómnibus durante tres años seguidos delante de esa casa horrible de la Avenida Arequipa, durante tres años cuatro veces al día... Porque es 31 de diciembre en fin, y está aburrido y con sed".

De todos los motivos que enumera el narrador de Ribeyro, ninguno parece justificar el abandono de un empleo gracias al que toda la familia sobrevive. De esta actitud impulsiva se puede deducir una fuerte dosis de

irresponsabilidad, de inmadurez, no tanto debidas a su juventud como a su falta de pragmatismo.

Aún se podría argumentar que la renuncia inicial del joven Ludo es motivada por un rechazo de la rutina oficinesca, generadora de estancamiento intelectual. Sin embargo, el ritmo de vida que lleva el protagonista tras abandonar su empleo resulta aún más aburrido, socialmente más inútil, de sentido hueco, y quizás más propio de una juventud perdida: su misma existencia viene a carecer de sentido. Ludo es la expresión de una herencia familiar a punto de despilfarrarse.

A pesar de no mostrar ningún signo de agresividad a lo largo de la novela, le vemos al final cometer un homicidio, como para rematar todo el proceso de degeneración iniciado con su renuncia. Al transgredir todas las normas de la sociedad burguesa, Ludo Totem no sólo desacraliza las jerarquías, sino que opta por no estar en ningún sitio: se convierte en un sujeto marginal; pronto será rechazado tanto por la rama pobre de su familia con la que pretende identificarse, como por la rama rica.

Ludo Totem no sólo defrauda a su familia, sino también al propio lector. El carácter totémico de su nombre se rompe porque el protagonista está en busca de una historia propia: el mundo del pasado y de los antepasados comienza, todavía lentamente, a derrumbarse. En los años venideros, ha de haber un número creciente de desclasados, sobre todo jóvenes. Para Vargas Llosa,

"El auténtico pecado original de Ludo Totem es su

vocación, es decir la de escritor" ⁷⁷.

Ludo Totem es, en resumen, el anti-héroe, porque busca una afirmación personal, individual, frente a problemas que afectan a toda su familia (la pérdida de influencia), a toda su clase social. En vez de buscar soluciones globales, Ludo Totem opta por el individualismo.

Sus propósitos individuales aún carecen de solidez: él mismo no va con paso firme al encuentro de su destino, sino que confirma sucesivamente una ruptura lamentable entre el hombre y su sociedad; por ello se considera uno de los personajes más marginales y psicológicamente inmaduros de cuantos ha creado Julio Ramón Ribeyro.

Los dos protagonistas de "Los gallinazos sin plumas" son también infantiles, sólo por su edad, porque psicológicamente, son los dos personajes ribeyrianos más maduros. Contradicen la afirmación de algunos críticos de que algunos personajes juveniles de la generación son unos enanos psicológicos. La experiencia vital, marcada por la miseria suburbana se ha encargado de aleccionarles sobre técnicas de supervivencia: la única educación que han recibido es la de la escuela callejera.

Efraín y Enrique-así se llaman-representan lo más cruel de la realidad barriobajera de toda la narrativa urbana de Ribeyro. En el relato, su intervención se limita a aguantar heroica y estoicamente la servidumbre a la que les somete su tío, esperando pacientemente la hora de la sublevación y de la venganza; pero antes de esta venganza, los dos niños

⁷⁷ Mario Vargas Llosa, prólogo a la edición Círculo de Lectores de Los geniecillos dominicales, Barcelona.-1974.

son una realidad casi inerte, insustancial, es decir que son protagonistas pasivos.

A pesar de esta pasividad, su madurez se deja ver en el desenlace, cuando toman la iniciativa de su propia defensa, vengándose del tío mandón: precisamente, la única acción deliberada que cometen les conduce de la tiranía a la libertad, de la niñez a la adultez. Una vez aleccionados por la realidad urbana, y tras la muerte del tío, los dos niños emprenden heroicamente el camino del centro urbano, convencidos de que están preparados para defenderse por sí solos y enfrentarse a la sociedad de los adultos:

"Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula".

El protagonista de "Alienación" es un personaje juvenil de tipo caricaturesco, que carece de identidad propia. Representa a cierta juventud perdida y sin valores positivos. En él se aprecian los rasgos del incumplimiento individual, psicológico y social que caracteriza a los personajes ribeyrianos: su principal problema no es lo que está ocurriendo en su entorno, sino más bien lo que no está ocurriendo.

Esta crisis de identidad le vuelve vulnerable a la influencia de la cultura norteamericana que le subyugará hasta su muerte. Su drama consiste en que es hijo de una lavandera que quiere convertirse en un arribista, con cultura y bienestar relacionados al gran imperio de sus sueños.

En su caso, más que hablar de enano psicológico, cabe afirmar que Roberto López es desgarrado por un fuerte complejo de múltiples implicaciones: complejo cultural, complejo étnico-social, complejo de identidad propia etc. Su ambición no es simplemente convertirse en un blanquito del norte que domina el Perú, sino también ir a la conquista de este norte mítico. Pero Roberto López parece olvidar que sin su cultura propia, nunca llegará a conquistar el norte.

Su vertiginoso ascenso es una carrera desesperada hacia la nada, pues la supuesta cultura superior a la que tanto aspira Roberto no es más que un mito, y renunciar a la cultura propia constituye una negación de sí mismo, un rechazo de la propia existencia como individuo y como sujeto social, una forma de suicidio. El bienestar material, la cultura de "las cosas", el cambio de nacionalidad y la aculturación le llevan a la quiebra total y definitiva.

Su destino final - la guerra de Corea - más que una simple desilusión, constituye una tragedia para toda su generación. A través de este personaje, Ribeyro se ensaña contra las viejas estructuras y los vestigios del colonialismo, el neo-colonialismo, así como contra toda forma de dominación cultural basada en la superioridad de algunas culturas sobre otras.

En "El ropero, los viejos y la muerte", volvemos a encontrar a unos personajes juveniles mirándose en el espejo ancestral para explorar el pasado familiar y, de paso descubrirse a sí mismos. Otra vez, estos personajes se nos aparecen deespersonalizados, porque no miran hacia adelante,

hacia el porvenir, sino que se valen del espejo de un ropero milenario para recrearse en un pasado que ni siquiera existe. La excesiva fijación de los jóvenes de la familia Ribeyro sobre el pasado supone una negación del presente, y por lo tanto, un suicidio individual y colectivo, es decir la negación de cualquier posibilidad de progreso, es decir de futuro. La nueva generación que constituye lo el fundamento del cuento carece de entidad propia y sólo sabemos algo sobre ella a partir de su pasado familiar. De su situación actual, casi no dice nada el narrador: "viven saturados de pasado".

Semejante al protagonista de Los geniecillos dominicales, los niños de "El ropero, los viejos y la muerte", un relato lleno de alusiones autobiográficas, están condicionados por el pasado glorioso de la familia Ribeyro. También ellos llevan el signo de la marginalidad histórica, porque se niegan a vivir su tiempo.

Albertito, que no pertenece a la familia Ribeyro, sino a otra en pleno ascenso, aparece como ser marginal en este ambiente gobernado por el pasado; es él quien rompe el espejo mítico y brinda de esta forma una posibilidad real de integrarse en la sociedad contemporánea, de convertirse por fin en auténticos seres humanos, y no seguir siendo simples vestigios de un pasado supuestamente glorioso.

Por ello, quizás, la reacción del padre no es tan furiosa como se debería esperar. En otro relato de Ribeyro, "Polvo del saber", de nuevo se repite el código de lo incumplido: se trata de una biblioteca familiar cuya herencia no se puede asumir simplemente porque el dueño, tío

Ramón, "murió sin testar". Motivado por la codicia intelectual, el narrador-protagonista vivirá con la ilusión de convertirse en dueño de una biblioteca que ni siquiera pudo pertenecer al padre directo.

La ruptura de la tradición hereditaria parece decidir inconscientemente una ruptura con el pasado. El joven descendiente de los Ribeyro, universitario y amante de los libros, representa el legado de una larga tradición familiar marcada por costumbres aristocráticas, pero que asiste impotente al declive del linaje por la pérdida de sus privilegios.

El joven de "De color modesto" se llama Alfredo: el narrador nos lo presenta como "un tipo condenado a fracasar" en las reuniones juveniles: no sabe bailar ni conversar con las chicas. Su torpeza hace de él una especie de chivo expiatorio de toda una generación; además, es un zambo entre blancos y cholos, lo que refuerza su marginalidad. Ribeyro simplemente se limita a sugerir-y nunca lo afirma-que Alfredo es víctima de actitudes segregacionistas, y de un complejo de clase. En él se desarrolla un agudo resentimiento social y racial que nunca le permitirá alcanzar la madurez espiritual, ni realizarse plenamente como miembro de una sociedad.

En el fondo, Alfredo no es más que un joven solitario que busca la integración entre la gente de su generación, sin tener en cuenta las diferencias de clase y de raza, por ello no sólo no lo consigue, sino que además es víctima de actos humillantes, como esa chica que le grita a todo pulmón:

"yo no juego con zambos".

Y a pesar de este rechazo tan rotundo, Alfredo aguanta su vergüenza; es más, exhibe con orgullo su soledad:

"A partir de ese momento, Alfredo erró de una sala a otra, exhibiendo descaradamente el espectáculo de su soledad".

Es el mismo orgullo el que le produce sentimientos suicidas cuando al final se da cuenta de lo atenazado que está por la sociedad burguesa y su moral implacable:

"¿Y si nos suicidamos?... Será la mejor manera de vengarnos de toda esta inmundicia".

A imagen de Alfredo, la mayoría de los personajes juveniles de Ribeyro se sienten atenazados por su sociedad e intentan librarse de este yugo para lograr una afirmación individual, pero nunca lo consiguen. Tampoco son capaces de afirmarse como miembros de su sociedad, por lo que se convierten en lo que Alejandro Losada denomina "la negatividad social"⁷⁸ y el prototipo de anti-héroe al que antes se refería Julio Ortega.

Los personajes juveniles de Zavaleta en Los aprendices llevan a cabo una parodia de revolución, desde la lejana localidad provinciana de Sihuas, hasta Lima, donde transforman los locales de la universidad de San Marcos en su cuartel de reuniones clandestinas.

El personaje central, como el de Los geniecillos, tiene veinte años cuando se compromete en la lucha política. Pero

⁷⁸ Alejandro Losada.-Creación y praxis. La creación literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú, op. cit.

a diferencia de Ludo, Edgardo se compromete políticamente mediante la acción. Abandona la provincia en la que transcurrió su infancia para trasladarse a Lima, convencido de que sólo allí, en un ambiente como el de la universidad, encontrará aliados fiables y un caldo de cultivo para sus ideas progresistas.

En Una piel de serpiente, Luis Loayza nos revela la cara de inmadurez de unos adolescentes que pretenden iniciarse en política, pero no lo consiguen porque tienen en los personajes adultos un obstáculo insuperable y no pasarán de las simples intenciones.

5.2. La clase media

El hecho más relevante del personaje urbano de clase media es su omnipresencia entre los escritores del 50. El "boom" industrial, administrativo y comercial de los años 50 favoreció la emergencia masiva y novedosa de una clase social que no podía considerarse auténticamente marginal, pero que tampoco era demasiado favorecida por el reparto del pastel nacional.

Esta llamada clase media urbana representa también una novedad en la narrativa peruana, ya que rompe con la tradicional bipolaridad a la que nos tenían acostumbrados los relatos anteriores, limitando el eje de la jerarquía social a dos extremos: indios y pobres por una parte, y blancos, cholos, y ricos por otra parte.

De hecho, el tipo de clase media urbana que surge en los 50 constituye en sí la principal novedad de la sociedad peruana, ya que en ella encontramos personas con un nivel de formación aceptable, que en circunstancias distintas merecerían pertenecer a la clase privilegiada: son abogados, profesores, médicos, pequeños comerciantes, cobradores etc... Representan en la nueva configuración social las profesiones liberales. Su psicología es muy distinta de aquella clase media ilustrada que muchos consideran como un apéndice de la oligarquía.

El personaje de clase media urbana se distingue por su afán de aumentar su poder socio-económico, de participar de las decisiones políticas del país, su insatisfacción permanente, ya que considera que no ocupa el sitio que

debería, su profundo resentimiento social, sus complejos "vis à vis" de los burgueses y también de los pobres de los que intenta desmarcarse.

Finalmente, el personaje de clase media se distingue por su desarraigo social y su falta de identidad propia. El sociólogo François Bourricaud admite que la expresión "clase media no es del todo clara", sobre todo tratándose de un contexto tan complejo como el peruano. Para él, los grupos que pertenecen a la clase media están determinados en su actitud por sus vecinos de arriba así como por los de abajo:

"No se sitúan ni completamente arriba ni completamente abajo y se difinen negativamente: no pertenecen a la clase dirigente y, sin embargo, se distinguen de la masa. En un país como el Perú, donde la oligarquía aparece tan netamente separada, la clase media puede muy bien definirse por su exclusión de la élite... Como por otra parte el país tiene un gran porcentaje de indios analfabetos, la clase media no podrá menos de sentir todo lo que la distingue de ellos, tanto más cuanto que la distinción jerárquica de lo alto y lo bajo se refuerza simbólicamente por la distinción cualitativa, racial y cultural entre indios y no indios" ⁷⁹.

El autor del ensayo subraya sin embargo el papel inestimable que representan las clases medias en el mantenimiento o derribo del sistema oligárquico, y para

⁷⁹François Bourricaud.-Poder y sociedad en el Perú.-
Buenos Aires: Editorial Sur.-1967.

ello, distingue dos categorías de clase media: la clase media antigua y la clase media nueva.

La primera no la integraban más que burócratas y empleados, es decir hombres y mujeres sin personalidad propia. En cambio, las nuevas clases medias surgidas a raíz del boom industrial, comercial y administrativo, están integradas por personas que poseen cierto nivel de formación intelectual y que son dignas de pertenecer a un grupo cada vez más importante.

Incluso pueden convertirse en un grupo de presión si sus necesidades básicas no están satisfechas. En 1959, el presidente demócrata peruano Bustamante y Rivero hacía la siguiente constatación sobre la nueva configuración social de su país:

"Pero vemos surgir los factores que están en vías de cambiar el panorama: crecimiento demográfico, industrialización, modernización de las empresas, crecimiento de la administración pública, multiplicación de los transportes; todo ello ha hecho ingresar a un gran número de recién llegados a las clases medias, y sobre todo a gentes con cierto nivel de educación y de formación"⁸⁰.

La clase media, desde los años 50, está integrada pues, por trabajadores, criollos y cholos, oficinistas y pequeños comerciantes, universitarios y liberales, abogados y médicos, cobradores. Es precisamente este tipo de personajes el que encontramos en la mayoría de los relatos urbanos de la generación del 50.

⁸⁰ op. cit.

Especialmente en Ribeyro, el personaje de clase media se enfrenta en tono irónico a diversas facetas de la vida urbana, y nunca llega a adquirir la fama, la brillantez: es un hombre mediocre y anónimo que aspira a convertirse en "alguien", sin disponer de los medios de sus ambiciones.

En "El profesor suplente", el protagonista, Matías, miembro de la clase media baja, es un cobrador; no llega a definirse con claridad respecto de su entorno social y lo único a lo que aspira es a un ascenso, y cuando se le presenta la oportunidad de ocupar un puesto de profesor suplente, pierde la confianza en sí mismo; vacila entre su orgullo de hombre mediocre y la tentación de usurpar. Finalmente, triunfa el orgullo de cobrador, cuando en un tono casi reivindicativo, lanza este grito para recuperar su dignidad humana:

"¡Yo soy cobrador!".

La frustración del cobrador Matías entra en un orden repetitivo de la derrota y del incumplimiento que volverá en casi todas las historias de Ribeyro. Pero el personaje ribeyriano de clase media está obsesionado con su propia dignidad, consciente de que es la única virtud que le queda, a falta del bienestar material. Por eso optará por perder la lucha en vez de la dignidad.

En "Dirección equivocada", otro cobrador, Ramón, se ve implicado en un itinerario laberíntico que no le permitirá ejercer debidamente su trabajo. Pero el cuento más representativo de la clase media ribeyriana es "Junta de acreedores".

Don Roberto Delmar es un pequeño comerciante como otros

tantos que surgieron a raíz del boom industrial de los 50. Muy a pesar suyo, tiene en Bonifacio un competidor más eficiente que le conducirá a la ruina:

"Yo soy un comerciante honrado. Pero en los negocios no es suficiente la honradez... ¿Ustedes conocen acaso mi competidor? El es poderoso y gordo, él ha abierto una

bodega a dos pasos de aquí y me ha arruinado".

No pudiendo vender sus mercancías y pagar sus deudas, don Roberto será declarado en quiebra por sus acreedores. Esta quiebra representa algo más sintomático que una simple liquidación del negocio: es la quiebra de su propia persona, de su identidad, una negación de su propia existencia, una pérdida de su imagen moral:

"Don Roberto observó su imagen en el pomo, pequeña y torcida. "La quiebra", susurró, y esta palabra adquirió para él todo su trágico sentido. Nunca una palabra le pareció tan real, tan atrozmente tangible. Era la quiebra del negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad. Era quizás la quiebra de su propia naturaleza humana. Don Roberto tuvo la impresión de estar partido en pedazos, y pensó que sería necesario buscarse y recogerse por todos los rincones... Era horrible, pensaba, que se aplicaran a las personas palabras que habían nacido por referencia a objetos. Se podía quebrar un vaso, se podía quebrar una silla, pero no se podía quebrar a una persona humana, así, por una sola declaración de voluntad. Y a él, esos cuatro

señores lo habían quebrado decididamente, con sus reverencias y sus amenazas".

La quiebra moral de don Roberto ilustra de forma elocuente el drama íntimo de un ser humano, pero también de toda una familia, incluso de una categoría social entera. Su legítimo deseo de ascender de categoría social chocará siempre con obstáculos de carácter psicológico. Es el mismo drama que se repite en "De color modesto", "Espumante en el sótano".

En este último relato, el protagonista es un envejecido oficinista que ve llegar el final de su carrera sin conocer el sabor de un solo ascenso profesional, mientras que sus compañeros de promoción se han convertido en sus superiores jerárquicos.

El aburrimiento deprimente y el rechazo de la rutina oficinesca del relato tan sólo serán rotos por estos instantes fugaces de ilusión, durante los cuales el protagonista, Aníbal Hernández, será objeto de un brindis, en conmemoración de sus veinticinco años de experiencia profesional, marcados por el estancamiento y la amargura.

Una vez recuperado de su breve ensoñación, el personaje no ve sino fragmentos de su propia imagen, el desorden de su consciencia:

"Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino-ahora lo notaba-una especie

de celda, un lugar de expiación".

En resumen, así se puede definir el mundo de la clase media ribeyriana: un mundo en medio del desorden moral, donde nada está en su sitio, y donde el hombre tiene que estar constantemente buscando por los suelos los fragmentos de su imagen y de su identidad rotas. En definitiva, es un mundo donde el hombre de Ribeyro se enfrenta a la frustración la transforma en un juego de azar, donde perder entra en un orden normal y cotidiano.

Como aquel personaje de "De color modesto", este hombre está condenado a fracasar repetidamente en la sociedad, y sólo tiene una salida en la vida interior, en la soledad. En este aspecto, Ribeyro aparece como un escritor triste, pesimista y escéptico en su concepción del individuo como sujeto psicológico y social.

En su "Vestido de luto", Carlos Eduardo Zavaleta hace una aproximación fúnebre al personaje urbano de clase media: es el hombre corriente y sencillo enfrentado al problema de la muerte como acontecimiento social y familiar. En el cuento del mismo título, el protagonista, Gustavo, es el único profesor civil de una academia militar. Su drama se expresa en un triple sentido: reivindica la ideología antimilitarista, y como castigo a su condición de civil en una sociedad militarista, no recibirá su primer sueldo. Como consecuencia, Gustavo no podrá sufragar los gastos médicos de su padre enfermo.

El padre muere, y Gustavo se enfrenta a un problema elemental: no tiene dinero para comprar un vestido de luto, y sólo una amante de dudosa moralidad le sacará del apuro.

Gustavo sigue con sus actividades normales pese al luto: visita a sus dos amantes, dicta sus clases en la academia militar pero no consigue el bienestar material que corresponde a un profesor de su rango.

Sin embargo, él nunca lanzará un grito de protesta ni de desesperación y se resignará frente a la carencia material. El análisis psicológico de este personaje es mucho más depurado que en cualquier otro relato de Zavaleta: sus reacciones casi conformistas frente a los incumplimientos sociales y profesionales, su inconformismo frente a la militarización de la sociedad, su indolencia y falta de reacción ante el luto, hacen de Gustavo un hombre de actitudes paradójicas, sin coherencia.

El abandono, hacia las últimas líneas, de sus convicciones pacifistas, a favor de una postura más realista, delata una falta de personalidad propia.

En "El cuervo blanco", la esposa de un fabricante y vendedor de ataúdes para niños tiene escrúpulos al ver a su marido ejercer tan macabro negocio; pero ellos también necesitan vivir, aún a costa de las familias dolidas.

La venta de ataúdes representa un negocio moralmente indecente, pero es legal, porque en una sociedad industrial, caben todos los oficios: en la monstruosa sociedad urbana, tiene que haber alguien que fabrique y venda ataúdes para niños. El marido, Jacinto, se muestra como un hombre práctico, maquiavélico, y no se deja ablandar por el sentimentalismo de Ena, la esposa.

"Los Palomino" de Congrains Martín pone es escena la miseria de la clase media en lucha por las necesidades

elementales de la vida: la salud. El señor Palomino es taxista y su mujer está pendiente de una operación vital, pero no tienen los tres mil soles necesarios para costear la operación.

El taxi de la familia sufre un accidente, y Palomino tiene que alquilar un coche ajeno para seguir buscando los tres mil soles. Desgraciadamente, en el ejercicio de su profesión, Palomino se verá envuelto en un accidente de tráfico que le enfrentará a una personalidad influyente del clan burgués. Pero a pesar de las amenazas del personaje influyente, Matías Palomino no pierde la compostura y luchará por salvar su dignidad como ser humano.

Como todo fenómeno novedoso, el personaje de clase media no sabe todavía a qué clan social pertenece. Aspira a ascender de categoría para incorporarse al clan de la élite, pero en el empeño dejará su propia identidad. Está desesperado por marcar la diferencia con los pobres, de los que en realidad procede, pero siempre se identificará con ellos porque seguirá sin gozar del bienestar tan soñado y relacionado con la arsitocracia.

5.3. La burguesía

Distinguimos dos categorías de personajes burgueses: el burgués venido a menos, que es un burgués por simple nostalgia, porque ha perdido casi todos los privilegios que tenía y tiene que asistir impotente, a la invasión de su espacio por los plebeyos.

Por otra parte, existen también los llamados neoburgueses, o nuevos ricos que, según una brillante expresión de Ribeyro, "proceden del subsuelo de la clase media"⁸¹. Es este tipo de personaje el que recibirá la más amarga crítica de los narradores del 50. Algunos lo califican de arribista.

Lo cierto es que este tipo de personaje se encontrará en los lugares donde menos se le espera, porque él sabe que la situación social ha conocido una evolución a su favor. Nos ocuparemos a continuación de las dos categorías de personajes burgueses a la luz de la narrativa urbana nuestra generación.

⁸¹ De "El marqués y los gavilanes".

4.3.1. El burgués venido a menos o desclasado

Es el personaje predilecto de la narrativa ribeyriana. Muchas veces, este personaje se beneficiará de la simpatía del narrador en su lucha contra los invasores procedentes de "lejanas provincias y del subsuelo de la clase media". La narrativa de Ribeyro destaca precisamente como aquella que sitúa la modernización de los años 40 a 50 en una perspectiva más amplia, es decir como la culminación de un proceso social mucho más largo y complejo que una simple explosión industrial y urbana.

En este proceso social que culmina en el año 50, la élite tradicional, es decir la burguesía colonialista fue suplantada por una clase de comerciantes y trabajadores, ilustrada en muchos casos, siempre dinámica y emprendedora, audaz e invasora para algunos nostálgicos.

Esta invasión "desde abajo" supuso la transición no menos dolorosa de una sociedad tradicional de corte colonial, a una sociedad precapitalista, con fuertes tendencias a convertirse en una sociedad consumista y moderna. En "El marqués y los gavilanes", el acto de narrar parece vincularse a las necesidades particulares de una clase determinada, la de los marqueses, en detrimento de la de los Gavilán y Aliaga, y deja de ser una crítica social objetiva para convertirse en la negación subjetiva de la individualidad ajena. No es que Ribeyro haya pretendido negar únicamente los méritos de una nueva clase dirigente, aunque invasora, sino que va más allá, al caer en un lirismo absurdo e incomprensible.

Sería sumamente atrevido afirmar que este relato largo pertenece al neorrealismo urbano, por sus constantes incursiones en los mundos interiores de la realidad onírica y por su desenlace en clave de paranoia obsesiva y de manía persecutoria. Sin embargo, el personaje del marqués debe interpretarse como un plagio fiel de la realidad urbana de los 50; Ribeyro no ha hecho más que exagerar sus rasgos psicológicos, añadiendo una nota de ironía, de comedia, y de caricatura: el marqués es un hombre que vive condicionado por su gloria pasada, una especie de paraíso perdido donde todo fue mejor.

La pérdida del espacio vital es determinante de la pérdida de influencia, y Don Diego Santos de Molina es un burgués arruinado que no quiere aceptar el nuevo orden social. La frase inicial de su historia reza:

"La familia Santos de Molina había ido perdiendo en cada generación una hacienda, una casa, una dignidad, unas prerogativas y al media el siglo XX sólo conservaba de la opulencia colonial, aparte del apellido, su fundo sureño, la residencia de Lima y un ranchito en Miraflores".

La caracterización del marqués presenta dos rasgos fundamentales: la ironía y el autoengaño, lo cual le convierte en el sujeto activo de la tragicomedia que sugiere Ribeyro. Para James Higgins, Diego Santos se deja llevar por sus obsesiones hasta perder contacto con la realidad, de ahí la ambigüedad que antes subrayábamos entre realidad y fantasía, entre deseo y delirio:

"... no puede conformarse (el marqués) con los

cambios históricos que han despojado a su familia aristocrática de su antigua preeminencia socioeconómica. Su brazo paralizado, que lo incapacita para la vida activa, simboliza la decadencia, la erosión de la energía y empuje que llevaron a sus antepasados a posiciones de poder, y es símbolo también de una parálisis psicológica, de una mente pegada al pasado e incapaz de adaptarse al mundo moderno" ⁸².

El marqués Diego Santos no tiene, en realidad, de burgués sino su título al que se aferra como lo único que se puede salvar. Es el prototipo de burgués obsesionado con la gloria pasada, hacia la cual tiene una eterna fijación, impidiéndole incluso vivir el presente, porque este presente ha dejado de favorecerle. El marqués no es sino la víctima de un mundo que evoluciona y cambia, el vestigio de una sociedad caduca y de una mentalidad reaccionaria.

En algunos relatos de Ribeyro, una simple reliquia se convierte en el símbolo de toda una época de felicidad, pero de felicidad irrecuperable, mediante el cual el personaje tendrá la mágica posibilidad de recuperar su pasado y revivir sus días felices. Consideremos por ejemplo "El ropero, los viejos y la muerte".

El protagonista de esta historia es el ropero, un objeto inanimado, e indirectamente el pasado familiar. Simboliza a la vez la gloria pasada y la decadencia actual.

⁸² James Higgins.- Cambios sociales y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.-Lima: Universidad Católica.- 1991.

Por ello desempeña las funciones de un objeto de culto al que el pequeño Ribeyro acude repetidas veces para reencontrarse con un pasado que, para él, sólo existe en las leyendas familiares.

El acto de mirarse en el espejo del ropero, en términos realistas, está en desproporción con el simple acto: mirándose en este espejo, el pequeño de la familia accede al pasado familiar cuya grandeza le ha sido subrayada por los mayores. Mediante estos espacios vitales perdidos y estas reliquias del pasado, el presente y la historia se funden en una sola unidad temporal. En "Polvo del saber", se repite la misma historia de la extinción de la grandeza familiar, esta vez desde una perspectiva sociocultural, cuando la monumental biblioteca no puede ser heredada por la generación posterior de un mismo linaje.

4.3.2. El "arribista" o neoburgués

De nuevo Ribeyro resulta ser el único narrador de su generación que ha dado vida a este tipo de personaje. Pero únicamente en "Las botellas y los hombres", "El marqués y los gavilanes" y en "La insignia", esta nueva clase tiene éxito y alcanza un mejor estatus social.

En los demás cuentos como "El banquete", "Explicaciones a un cabo de servicio", "El profesor suplente", los personajes fracasan en su intento de convertirse en nuevos ricos. El personaje del arribista, hacia el que Ribeyro parece no expresar mucha simpatía, representa un caso peculiar de movilidad social, ascendente en este caso. En la nueva configuración urbana, no sólo se producen casos de pérdida de privilegios, sino que también de arribismo.

En "El marqués y los gavilanes", la descripción de estas nuevas categorías sociales, surgidas del boom industrial, tiene un carácter documental: vienen del extranjero (los japoneses), de lejanas provincias serranas (los indios), y "del subsuelo de la clase media" (los cholos).

Esta familia está representada en el relato por el clan de los Gavilán y Aliaga, cuyos antepasados eran descuartizadores de toros (este detalle conlleva una intención irónica).

El aspecto más importante del relato, desde el punto de vista del interés social, es que los nuevos ricos no están representados en contraposición a la burguesía tradicional; la técnica del contrapunto, en este caso, nos permite apreciar mejor la diferencia de comportamiento entre

ambas clases.

Desde luego todas las simpatías y la compasión del narrador van a los perdedores, es decir al clan de los marqueses. Y lo único que se les puede reprochar a los nuevos ricos, es su audacia, su irreverencia, su carácter poco ilustrado - son en su mayoría comerciantes de linaje familiar dudoso.

En "Las botellas y los hombres", se produce el reencuentro entre un hijo arribista y el padre que no pudo asumir sus responsabilidades familiares y se fue de aventura. Pronto el hijo que ha cambiado de posición social, habrá de sentir una vergüenza muy comprensible, desde el punto de vista psicológico, por el padre que simboliza el estancamiento social.

Al reencontrarse padre e hijo, observamos un importante contrapunteo psicológico: la mentalidad de proletario y la capa social del hijo han evolucionado, porque "ya se mezcla con la cremita", mientras que el padre sigue atormentado por el triste pasado, que le echa a la cara:

"Vivíamos en un callejón, vivíamos como cerdos, ¿no es verdad, Luciano? Yo no podía aguantar eso... Un hombre como yo, en fin, sin libertad... viendo siempre la misma cara, el mismo olor a mujer, que mierda, había que conocer mundo, y me fui..."

Ante la vuelta amenazadora de su padre, se presenta a Luciano la necesidad de una especie de parricidio para recobrar su tranquilidad. A pesar de haberse convertido en uno más de la cremita, Luciano no pertenece en realidad a ninguna clase: tiene mucho dinero, pero no tiene un origen

oligárquico, por lo que se le considera como "órgano de enlace entre el hampa y el salón".

A la postre, Luciano es víctima de una crisis de identidad, identidad de clase ocasionada por su ascenso prodigioso. Aunque se ha convertido en un rico, Luciano es consciente de su verdadera clase y por eso se reconoce a través de la imagen de su padre, como si de un espejo se tratase.

En "La insignia", el poder mágico de un objeto convierte al protagonista en líder de una organización social no denominada, que alegóricamente podría muy bien ser cualquiera de la nueva realidad urbana: una empresa, una secta, una administración pública, una sociedad secreta etc... Además, Ribeyro ha escrito muchos relatos donde el intento de convertirse en "parvenu" se transforma, para el protagonista, en el mayor fracaso y frustración de su vida. Tal es el caso en "El banquete", "Explicaciones a un cabo de servicio", "El profesor suplente".

En todos estos relatos, los protagonistas cumplen el rito de la ensoñación y del despertar amargo que caracteriza al hombre ribeyriano, y vuelven bien aleccionados a su estatus anterior, con el que en realidad deberían conformarse.

VI- La ciudad como personaje

Ha quedado establecido que Lima aparece en los relatos urbanos como espacio narrativo y como telón de fondo, es decir como fuerza temática que mueve la narración. Pero Lima a veces puede convertirse en el auténtico protagonista. Como entidad psicológica, Lima participa plenamente de la trama, aunque de forma inanimada.

Después de todo, hay que subrayar que la ciudad es el continente de las personas, aunque sin las personas, como apuntaba Jean Jacques Rousseau, no existirían las ciudades⁸³.

Según Ricardo Gullón, la ciudad puede tener un alma y se convierte en un espacio-fuerza: "una ciudad tentacular"⁸⁴. En la historia de la Literatura hispanoamericana, la novela de José Eustasio Rivera, La vorágine, destaca como aquella que convirtió la selva americana en un personaje novelesco.

Toda la narración gira en torno a ella, porque ella es la protagonista. En el relato neorrealista del medio siglo peruano, asistimos a una semejante novedad. Esta vez, con la ciudad como protagonista.

Entre la ciudad y los personajes humanos, se establecen dos tipos de relaciones: relaciones de protección y de amparo y relaciones de monstruosidad, donde la ciudad se convierte en una bestia y se traga al hombre. La

⁸³ Decía Jean Jacques Rousseau que "las casas hacen un espacio urbano, pero los ciudadanos hacen una ciudad".

⁸⁴ Ricardo Gullón, op. cit.

personificación del personaje urbano no es una novedad en la Literatura.

En la narrativa rusa post-revolucionaria, existen relatos que versan sobre la ciudad de San Petersburgo, en donde la ciudad o parte de ella se convierten en auténticos protagonistas. En "El jinete de bronce", de Pushkin, San Petersburgo aparece como "la ciudad más abstracta y premeditada del mundo" ⁸⁵. Nicolai Gogol convierte la calle en la protagonista de su cuento urbano "Nevski Prospekt".

Lima siempre fue considerada como "la cabeza del Perú". Mientras el corazón del país se encuentra en la sierra. Lima es la ilustración, la tradición, el modernismo y el conformismo. En su Lima, hora cero, Congrains Martín la califica de "bestia con un millón de cabezas". Esteban, el niño que llega de una lejana provincia tras haber tenido una pesadilla sobre Lima, tiene presagios sobre la desgracia que se le avecina.

Para él, Lima es más que un simple lugar: es un monstruo que cuenta con un millón de cabezas y que es capaz de aglutinar todo cuanto se le ofrece. Al adentrarse en la boca de la bestia, Esteban se vuelve insustancial, pierde su identidad de provinciano y se convierte en la cabeza un millón uno de la bestia.

Las calles de Lima que participan de la educación pragmática del pequeño Esteban son también calificadas de "piel de la bestia". Por todo ello, cuando el niño se adentra en la urbe, sabe que no podrá volver a salir de

⁸⁵ Marshall Berman. ~~Todo lo sólido se desvanece en el aire.~~ -Madrid: Siglo XXI.-1991.

ella, porque Lima es un monstruo que devora a los limeños.

En "Los gallinazos sin plumas", Ribeyro personifica a su ciudad, pero ésta desempeña una función ambigua respecto a los dos niños que la recorren. Por la mañana, es Lima - y no los limeños - la que se despierta y camina para cumplir un día más de su existencia. En esta atmósfera encantada de la madrugada, los limeños se vuelven simple materia, personas insustanciales, es decir sin personalidad. Los que ven los "gallinazos", es la gran bestia:

"A las seis de la mañana la ciudad se levanta y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia".

Sin embargo, Lima no es todavía un personaje malvado, porque es ella, a través de sus calles, sus deshechos y desperdicios la que proporciona a los dos protagonistas la materia indispensable para su supervivencia. El crecimiento inorgánico de la ciudad en detrimento de los seres humanos se hace en medio de una atmósfera encantada: porque todavía es la hora celeste, la ciudad puede y tiene el deber de caminar para sus habitantes. Sólo cuando haya terminado la hora celeste podrán reencarnarse los seres humanos, o mejor dicho, los dos gallinazos.

Efraín y Enrique son dos hijos desheredados de esta bestia de un millón de cabezas. De ella depende que sobrevivan o que se transformen en una sustancia inorgánica, impersonal, es decir en autómatas. Una vez que los dos niños han pasado por el rito de la hombría tras matar al tío

tirano - lo que representa la ruptura del lazo familiar y ancestral - los dos niños se sienten suficientemente preparados para desenvolverse en las calles de la ciudad. Adoptando el punto de vista de la ciudad, el narrador nos describe el acto liberador y al mismo tiempo aniquilador que lleva a los niños del espacio familiar al macro-espacio de la ciudad de Lima:

" Abrazados hasta formar una sólo persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado, y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula".

En estos últimos detalles, la hora celeste marca el final de la servidumbre pero también marca el principio del fin para la existencia de los dos niños, que irán a parar en las entrañas de la ciudad, y perderán de esta forma su propia personalidad como seres humanos.

En adelante, serán parte anónima de la ciudad, y no tendrán libertad para actuar como individuos, sino que su destino dependerá del destino común del millón de seres que en Lima viven.

Según lo hemos ido comprobando, el neorrealismo urbano de la generación del 50 introduce grandes novedades temáticas y en la concepción del papel de la literatura. El espacio predilecto de esta manifestación es Lima, tanto en sus barrios marginales (o barriadas), como en sus barrios residenciales y sus balnearios de lujo. Los escritores han puesto un especial acento en los aspectos marginales del ser que habita esta Lima de los 50: marginalidad social,

cultural, geográfica y psicológica. Pero la generación del 50 no es una generación de escritores exclusivamente urbanos como veremos más abajo.

En cuanto a sus tipos humanos, hemos comprobado su novedosa diversidad, porque la generación del 50 enhebra no sólo los principales problemas que padece la capital del Perú, sino también la totalidad de sus clases sociales.

B-NEORREALISMO PROVINCIANO

I - Consideraciones previas

Aunque la crítica se ha empeñado durante casi una década en definir la generación del 50 como aquella que revo-

lucionó el estilo realista en el Perú, concretamente con la introducción del relato urbano neorrealista, hay que matizarsin embargo que existe en este grupo una notable representación de relatos provincianos.

Estos relatos de estilo igualmente neorrealista, son distintos en muchos aspectos de los relatos urbanos; esta diferencia tiene que con ver el estilo narrativo, las técnicas de composición, la elección y caracterización de los tipos humanos, y con la propia descripción del espacio y a la tematización.

Esta narrativa de ambiente provinciano es igualmente diferente de aquel realismo agrario al que nos tenían acostumbrados los escritores indigenistas. Uno de los propósitos iniciales de la generación del 50 es desmarcarse del indigenismo y de sus métodos hoy considerados caducos. Hablar sin embargo de Literatura provincianista no quiere decir aquí, forzosamente, definirla como una Literatura regionalista.

Sería oportuno despejar previamente cualquier equívoco que pudiera existir entre los conceptos de provincianismo, regionalismo, ruralismo e indigenismo. En principio consideramos provincianista todo aquel relato que tenga como espacio narrativo cualquier otro que no sea Lima, aunque se trate de grandes núcleos urbanos, siempre que no sean

limeños.

Zavaleta insistirá sobre todo en el contrapunto entre la urbe, la provincia, el distrito y la aldea, la costa y la sierra. Afirmaba lo siguiente:

"Yo siempre creí que no debía renunciarse al medio rural en un país como el Perú, sino traducir el contrapunto natural entre ciudad y campo... Pasando los años, casi todos los escritores peruanos se han vuelto cada vez más marginales, parecen haber descubierto que el país es una inmensa barriada, o sea una mezcla de ciudad y campo" ⁸⁶.

La narrativa provinciana sería pues, toda aquella que tenga como referente el interior del país, fuera de Lima, ya sea al nivel de distrito, de aldea o de capital provinciana. Tal criterio se debe sin duda a la capitalidad histórica de la ciudad de Lima y de todo lo que ella supone. Esta capitalidad adquiere mayor protagonismo en los años 50 y Lima adquiere también, sociológicamente, el auténtico aspecto de una capital representado a las principales clases sociales, las distintas razas y las distintas regiones del país.

Miguel Gutiérrez planteaba los siguientes rasgos de diferenciación entre la antigua forma de referir la realidad andina - el indigenismo - y la nueva forma cultivada en los años 50 bajo la denominación de neorrealismo provinciano:

"Esta nueva narrativa andina difiere del indigenismo clásico - aparte de los aspectos formales y técnicos - por la estructura del universo representado y por la actitud del narrador frente a ese mismo mundo; el

⁸⁶ Correspondencia particular de Zavaleta; ver apéndice.

indigenismo partía de la contradicción básica entre la comunidad indígena con el latifundio y los poderes del Estado, y frente a esta contradicción esencial el narrador asumía la defensa del campesinado indígena no sólo en relación a la lucha por la tierra sino

exaltando sus formas de vida y sus valores culturales; en la narrativa rural andina de los años 50, el conflicto, cuando existe, entre campesinado indígena y gamonalismo, ocupa un lugar secundario, y la dimensión social, de existir, pierde en intensidad"⁸⁷.

De este breve pero conciso estudio comparativo entre indigenismo y neorrealismo provinciano, destaca el matiz básico que aquí nos interesa: el provincianismo literario de estilo neorrealista es distinto al indigenismo, no sólo en términos de técnicas de composición, sino también en la tematización, lo que podría denominarse el objeto del relato.

Mientras el indigenismo plantea fundamentalmente el problema de la tierra y el conflicto agrario, en términos realistas y a veces testimonial y exaltado, a lo cual algunos escritores como José María Arguedas agregan un aliento lírico-poético a la hora de ensalzar los valores culturales del indio, el escritor provincianista otorga una prioridad relativa a la interioridad del personaje andino.

Su psicología íntima, así como una detenida atención al paisaje provinciano son los aspectos en los que más se

⁸⁷ Miguel Gutiérrez.- La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance.- Lima: Séptimo Ensayo.- 1988.

detendrá. Muchas veces el ambiente de la provincia se revelará en sintonía con los seres que lo habitan.

Si de vez en cuando se plantea el problema agrario o el conflicto social, lo hace como simple telón de fondo, y a veces de forma poco relevante ya que el propósito principal del narrador provincianista no es plantear un conflicto social, sino desentrañar las intrigas individuales.

Precisamente, la razón fundamental de que la narrativa de Zavaleta sea considerada insatisfactoria por algunos críticos, quizás poco atentos a su dimensión humana, como Miguel Gutiérrez, se basa en que la dimensión técnico-estilística sobresale en detrimento del contenido social que presuntamente alimentaría toda Literatura realista.

En sus relatos provincianos Zavaleta hace alarde de un dominio sin precedente en la Literatura peruana, de las técnicas mas avanzadas de composición y de narración, así como de la caracterización de sus tipos humanos y en el profundo y minucioso estudio de la psicología de sus personajes.

Estos nunca serán considerados como arquetipos, tal como aparecen en la narrativa indigenista. Los personajes de Zavaleta son casos individuales y su catacterización no resulta de ningún contexto social, sino de una situación individual. Como era de prever, el aspecto técnico impone en este escritor su supremacía sobre el aspecto temático, o por lo menos relega a un segundo plano la sustancia social que toda Literatura realista tiene la misión de resaltar. No por ello los llamados relatos psicologistas de Zavaleta pierden su realismo.

El psicologismo parece reforzar, en cambio, esos aspectos de la realidad que otros escritores se limitan a copiar fielmente. El relato psicologista parte de la realidad, pero no la copia, y su objetivo no es desentrañarla, sino buscar las motivaciones psicológicas de los seres que la viven.

Pero sería erróneo pensar que una obra literaria, como la de Zavaleta, no resulta satisfactoria sino cuando plantea o intenta resolver los problemas concretos de la sociedad, reflejándola con fidelidad o proponiendo al lecto soluciones hechas. Los cuentos provincianos de Zavaleta se basan en realidades concretas pero no las copian tal como las perciben los cinco sentidos; además cuentan con muchas virtudes: la más destacada es su dominio de las técnicas modernas de composición literarias, la multiplicidad y la variedad de sus puntos de vista, el estudio psicológico del personaje, pero además, estos cuentos se desarrollan en un ambiente en el que tanto tiempo buceara el indigenismo, sin caer en el excesivo agrarismo ni en el lirismo poético de éste, ni tampoco en la concepción comunitaria de la vida serrana.

En ellos la preocupación del autor es casi siempre la motivación interior de sus personajes como productos de los desniveles sociales y de las crisis y angustias individuales inherentes a la sociedad inmovilista de la provincia andina en que le toca vivir, mientras que el relato indigenista, al que muchos han achacado de excesivo regionalismo, tenía a la comunidad indígena y al problema de la tierra en el centro de sus preocupaciones literarias.

El neorrealismo provinciano, además de reflejar hechos de la vida cotidiana de la provincia, otorga la prioridad de sus enfoques a los problemas psicológicos de los personajes, sus conflictos, sus inquietudes, sus sueños y frustraciones individuales - y nunca colectivos como en el relato indigenista - .

En cambio, el neorrealismo urbano, sin plantear tampoco los problemas colectivos de la sociedad urbana en pleno bullicio, se limita casi exclusivamente a presentarnos situaciones estáticas en la que se ve envuelto el habitante de la urbe, en cuanto sujeto individual, sin ningún tipo de motivación intelectual, colectiva, moral ni psicológica.

La narrativa de ambiente provinciano no plantea ningún conflicto social, sino más bien una variedad de conflictos psicológicos, es decir, individuales, tal como la búsqueda de la felicidad mediante el amor, la muerte como resultado de la insatisfacción del individuo, la soledad y el desamparo frente a una sociedad que no evoluciona por ser regida por la tradición secular. Pero la provincia es una entidad mucho más representativa de la sociedad peruana, mucho más grande, geográficamente, que una simple región; la provincia es todo lo que no sea Lima ni sus afueras: la narrativa provinciana tiene una proyección social y espacio-temporal mucho más amplia que el relato regionalista, porque la región es una unidad provinciana.

Los problemas que plantea el escritor en el relato provinciano pueden tener un alcance simplemente humano porque se han trasladado a una escala espacial mucho más amplia que aquella a que estuvo agarrado el narrador

indigenista, y ha pasado a dedicar su atención a los problemas individuales, psicológicos del ser humano frente a lo incomprensible y difícil del vivir cotidiano.

De la aldea y del ayllu del realismo agrario, el relato provinciano se trasladará a un ámbito más representativo, geográfica y socialmente: la urbe provinciana, la capital de provincia, Ayacucho, Ancash, Tarma, Caraz, etc...

El provincianismo de Zavaleta llega, paradójicamente, a las mismas puertas de la capital del Perú, ya que en algunos relatos urbanos, el escritor nos presenta la visión de la urbe que tienen algunos personajes provincianos, poniendo de manifiesto la inadecuación entre el medio social y su estilo de vida, y confirmando la concepción totalizadora que tiene el escritor de la geografía nacional; si en efecto la barriada no es sino la mezcla de ciudad y de campo, Zavaleta reflejará esta mezcla, en la visión que nos propone de los suburbios limeños.

En algunos relatos suyos, trata de reflejar el espíritu y el modo de vida de los provincianos que, aunque hayan cambiado de ambiente, siguen conservando las formas de vida del mundo de donde proceden. El propio Zavaleta justifica en esos términos esta especie de provincianismo "urbano":

"Mis personajes iniciales fueron provincianos, y muchos de ellos siguen siéndolo hasta ahora, pero casi siempre en Lima, luchando contra las desigualdades. En el fondo, mi tema central sería el contraste costa-sierra... En cuanto al papel del provinciano en la historia social peruana, me interesa, porque la migración de la sierra a la costa es el fenómeno

social y humano más importante de nuestro siglo. La migración (por razones de pobreza, de injusticia, de desempleo, y ahora último por el terrorismo) produce desarraigo, una tragedia física y espiritual del

hombre andino. En muchos de mis cuentos urbanos, Lima es vista por alguien que no es limeño" ⁸⁸.

En vez del personaje indio y campesino de la novela indigenista, nos encontramos con un indio sirviente en muchos casos, llevando siempre la marca de su condición socio-histórica, es decir la de un hombre al margen de la sociedad, incluso en la misma puerta de Lima, en las barriadas.

En esas barriadas, el indio tratará de perpetuar el estilo de vida que traía desde su lejana provincia. Este tipo de vida se puede considerar, sociológicamente, como marginal. Pero no es precisamente esta marginalidad del personaje indio provinciano la que mueve el relato provinciano de Zavaleta, sino más bien el espíritu y las motivaciones íntimas de este personaje.

El relato provinciano tampoco será un relato exclusivamente andino, porque también, ahora, transcurrirá en zonas de la selva, de la costa y en algunos casos, en los mismos umbrales de la urbe. La literatura provinciana tampoco será una literatura rural, porque los escritores eludirán con marcada obsesión los temas agrarios, mineros y artesanales que tanto tiempo constituyeran el monopolio del indigenismo.

Una vez agotados los recursos de esta escuela, los

⁸⁸ Correspondencia particular de Zavaleta, op. cit.

escritores peruanos sienten la necesidad de renovar su narrativa; aún cuando se plantean los conflictos agrarios, nunca serán tratados con la seriedad que merecieron en la narrativa anterior, y el relato acabará desviando su enfoque hacia otros conflictos de índole individual y humana (Crónica de San Gabriel).

Por todos esos motivos, a esta literatura no se le debe achacar de regionalista. Desde una perspectiva puramente formal, la narrativa de los 50 es, paradójicamente, la más moderna y universal del Perú, gracias a la introducción de técnicas foráneas. En un sentido, se puede afirmar que aunque los espacios narrativos y los temas son propios de la provincia, la forma de narrarlos está lejos del estilo provincianista; es más, esta literatura alcanza la categoría de universal, gracias a sus múltiples innovaciones.

El regionalismo fue el que generó, en los años 20, el indigenismo literario, sobre todo agrario. Produjo mediante escritores como López Albújar con sus Cuentos andinos (1920), o como los narradores de la Amazonía Arturo D. Hernández, Francisco Izquierdos Ríos, y Fernando Romero, sus obras más relevantes.

En su vertiente urbana, el regionalismo tuvo en la figura de José Diez Canseco a su más arduo defensor en los años 30, con su detallada radiografía de la burguesía limeña en Estampas mulatas, Suzy, y Duque.

Los escritores del 50 descubren en los grandes narradores realistas como Balzac, Dickens, Flaubert, Joyce, Faulkner así como al naturalista Emile Zola, y los grandes

narradores rusos como Gogol, Pushkin y Dostoievsky, las grandes posibilidades narrativas de la urbe provinciana.

En ellos descubren el claro sentido de las clases y de los grupos sociales (Ribeyro en su Crónica de San Gabriel), el flujo multitudinario de los espíritus, rebosantes de plenitud humana (Zavaleta en "Abrazos, muchos abrazos" o en "El seductor"), y galvanizando sus pasiones, sus intereses egocéntricos y su tipología (Ribeyro en "Silvio en el rosal").

Según un "testimonio" de Zavaleta, de todos los miembros de la generación del 50, sólo Oswaldo Reynoso, Vargas Vicuña y él mismo tenían una larga y mantenida experiencia de la vida provinciana. Todos los demás procedían de la clase media alta urbana. Esta circunstancia podría explicar en parte la escasa práctica de la narrativa de ambiente provinciano que se puede observar en esta etapa literaria, en comparación con el sinnúmero de relatos que están ambientados en las barriadas limeñas.

Al fin y al cabo, sólo Zavaleta y en menor medida Vargas Vicuña han practicado con cierta continuidad esta narrativa de ambiente provinciano. Además, Ribeyro es el único miembro de su generación que, a pesar de no tener experiencia vital de la provincia, aparte de fugaces viajes vacacionales, escribe una novela y algunos relatos cortos sobre este medio.

Pero es fácil advertir en él un escaso dominio de la realidad provinciana, y sus personajes provincianos, procedentes de la urbe, seguirán comportándose como si estuvieran en la urbe; en Crónica de San Gabriel, el

protagonista acabará retornando a su mundo de procedencia, es decir a la ciudad.

En "Silvio en el rosal", su protagonista se aburrirá desde el mismo instante de su llegada a la aldea provinciana, y en ningún momento será capaz de integrarse en la sociedad provinciana ni sabrá disfrutar la belleza del entorno paisajístico.

Al contrario, Zavaleta hace alarde de un profundo y minucioso conocimiento de la vida provinciana y la mayoría de sus primeros relatos se desarrollan en aldeas y ciudades de provincia. Desde un principio, se le quiso encasillar en la narrativa provinciana, quizás ateniéndose exclusivamente a sus primeros libros como La batalla y otros cuentos, El Cristo Villenas, Los Ingar, y Unas manos violentas; pero Zavaleta no se considera un narrador provincianista, por lo menos en la segunda etapa de su carrera, sino más bien integrador de la realidad socio-geográfica de su país, y más tarde, del mundo al observar sus personajes otras ciudades del mundo como Londres, Madrid, Nueva York etc.

Zavaleta justifica su desmarcación respecto del provincianismo por el carácter universal de sus técnicas narrativas y su planteamiento de temas que afectan directamente al ser humano. Afirmaba:

"Entonces con el ejemplo de Joyce, Faulkner y Maupassant, cambié y modernicé el lenguaje, poniéndolo al nivel de la literatura contemporánea. Esa actitud no es de ningún modo provincianista, sino cosmopolita"⁸⁹.

⁸⁹ Correspondencia particular de Zavaleta.

Si bien desde el punto de vista estilístico Zavaleta no debe considerarse un narrador provincianista, temáticamente lo es, puesto que muchos de sus relatos iniciales transcurren en este ambiente. Se considera que es el principal responsable de la modernización de la prosa peruana en la década de los 50.

Pero Zavaleta es también el escritor más versátil de su grupo; como prueba de ello, busca en sus relatos una progresiva integración social y geográfica del Perú, convencido además de que se trata de un país mestizo. Igual le da un tema urbano como provinciano, realista como fantástico. Sus relatos provincianos resumen el conjunto de sus experiencias personales a través de diversas localidades de provincia, desde el mundo de su infancia y juventud. Leyendo la obra literaria de este escritor, uno tiene la sensación de seguir las huellas, el itinerario de un solo hombre por el mundo: provincia peruana-Lima-Norteamérica-Europa-mundo.

En cuanto a Ribeyro, sus mejores relatos provincianos, Crónica de San Gabriel, "Una medalla para Virginia", "Silvio en el rosal", recuerdan el cuadro de costumbres provincianistas del siglo XIX, y muchas veces cobran el aspecto de unos relatos de iniciación a estas costumbres. Una vez que el personaje, urbano siempre, se incorpora a la sociedad inmovilista de la provincia, su vida se convierte en un largo, doloroso y a la postre frustrado proceso de aprendizaje de la naturaleza, de los hombres y de sus costumbres. Pero en este tipo de relatos ribeyrianos, siempre el lector echará de menos este minucioso

conocimiento del medio social que emana en los relatos de
Zavaleta.

II-La provincia como espacio vivido

2.1.El impacto de la experiencia individual

C.E. Zavaleta nació y recibió su primera educación en un ambiente rural; su educación escolar, la recibió en medio de costumbres provincianas y además, desde muy joven, le tocó realizar un periplo por las grandes localidades serranas del Perú, junto con su familia. No se trasladó a Lima sino a la edad de ingresar en la universidad. Por lo tanto, sus experiencias vitales de la infancia, las adquirió en un medio no limeño. No es de extrañar que la mayoría de situaciones que relata en sus cuentos remonten a su niñez y siempre estén ambientados en localidades provincianas.

Sin embargo, para Zavaleta, la provincia no es un espacio opuesto a la ciudad. No ve en la geografía peruana esta división maniqueísta que veían los narradores indigenistas entre ciudad y campo, sino más bien cierta complementaridad espacial y sociocultural, uno de los elementos positivos de la sociedad y de la geografía peruanas.

Zavaleta está convencido de que el Perú es un país plural, mestizo, que se compone de tres regiones: costa, sierra, montaña. Aurelio Miró Quesada refrendaría esta visión plural del país andino en su libro Costa, sierra, montaña, donde recoge, en un estudio geográfico-sociológico, la variedad y la diversidad del Perú como factor

enriquecedor, capaz de generar el desarrollo económico ⁹⁰.

Como fundamento de esta convicción de la pluralidad del país la novela de Zavaleta, Los aprendices se desarrolla sucesivamente en la provincia y en la ciudad de Lima. La mayoría de los jóvenes personajes, como Edgardo, o como el propio autor, adquieren su primera experiencia vital en un mundo no urbano, donde supuestamente están desconocidas las ideas revolucionarias que desarrollan, y luego se trasladan a la capital.

Para Zavaleta, la provincia peruana no es un espacio marginal, en comparación con la urbe. Por eso no verá a sus personajes provincianos como producto de una sociedad marginal por el hecho geográfico, sino por los mismos desniveles de la sociedad, sin consideraciones de carácter topográfico.

Este escritor no ve en la naturaleza provinciana un elemento aniquilador de la identidad del ser humano, sino un elemento propiciador de armonía, o como lo decía el propio autor:

"...un medio donde la naturaleza pueda ser acompañante épico del protagonista, como la selva y la sierra, pero no que dicha naturaleza desdibuje y domine al protagonista en la composición de la selva" ⁹¹.

De hecho, en el marco del estudio psicológico del personaje, el paisaje suele desempeñar un importante papel

⁹⁰ Aurelio Miró Quesada.-Costa, sierra, montaña.-Lima: Mosca Azul.-1980.

⁹¹ "Discusión de la narración peruana".-Madrid: Alianza Editorial.-1973.

de acompañante épico, como en "Una figurilla", donde la noche se convierte en una entidad.

En cambio, Ribeyro concibe el mundo de la provincia como una contraposición del mundo urbano, aunque en ningún momento expresará con claridad su preferencia por uno u otro espacio. En sus relatos, siempre salta la incompatibilidad a varios niveles entre lo urbano y lo provinciano, al nivel de la consciencia social, cultural y espacial.

En su novela Crónica de San Gabriel, esta contraposición se estructura a varios niveles siempre disyuntivos:

Lima o la provincia

La ciudad o el campo

La costa o la sierra

La cultura o la naturaleza

El indio o el terrateniente

Pero esta oposición disyuntiva no se resuelve, a pesar de que el protagonista, un capitalino observador atento del derrumbe del feudalismo, acaba retornando al mundo de donde procede. En esta novela, San Gabriel representa un conjunto de experiencias personales que adquirió Ribeyro con motivo de un viaje vacacional a una hacienda andina hacia los años 40.

En ella, el entorno paisajístico no desempeña sino una función decorativa, y las descripciones son reducidas al mínimo y sólo se dan en la medida en que nos permiten una mejor aprehensión de la personalidad contrastiva del personaje urbano.

2.2. Las imágenes de la provincia

Esas imágenes no son simplemente el conjunto formado por el paisaje, las aldeas y los aldeanos. La provincia en la narrativa del 50 aparece como un espacio más bien irreal, más complejo que homogéneo: la constituyen los tipos humanos, entre los cuales destaca sobre todo la figura del forastero (La batalla y otros cuentos, El Cristo Villenas, "Silvio en el rosal" y Crónica de San Gabriel).

Existen también las costumbres arraigadas, el espíritu y la mentalidad inmovilistas del personaje provinciano, lo que podríamos denominar como imágenes no visuales. En una ocasión, en su cuento "Ausente por tiempo indefinido" (Sólo para fumadores), Ribeyro cede a la tentación del flujo descriptivo que nos remite a los relatos decimonónicos.

El hotel de la estación donde transcurre la acción del relato representa, para el narrador protagonista, una imagen única, por ser diferente del ambiente urbano de donde procede, y de allí la necesidad de proceder a una minuciosa descripción, aún al precio de transgredir uno de sus principios literarios:

"Describir el Hotel de la Estación merecería un aparte balzaciano... Lo mejor en estos casos es tomar un pasadizo y no entrar en el salón. El lector puede, si lo quiere, tampoco entrar en el hotel. Pero Mario y yo tenemos que hacerlo".

De esta forma y durante tres largos párrafos, el narrador de Ribeyro nos sumerge en una detalladísima descripción del hotel donde el ambiente provinciano

sobresale en términos románticos.

Para Zavaleta, la provincia no es incompatible con la urbe, aunque presenta una imagen bien distinta. El "pueblo indio" era, junto con el ayllu, la unidad social más pequeña del relato andino. El conjunto y el crecimiento de varios pueblos indios es lo que dio lugar al nacimiento de las ciudades de corte provinciano.

El sociólogo Jorge Basadre observa en un estudio la evolución que se opera de una unidad nuclear como la comunidad india a una ciudad:

"Se ha dicho que, en general, el hombre primitivo es un animal errante, una existencia sin patria y sin solar que anda a tientas por la naturaleza hostil. Cuando logra sembrar en la tierra no quiere saquear sino producir; pero entonces se torna planta, es decir aldeano, arraigando en el suelo cultivado, descubriendo un alma en el paisaje que le rodea, tornando a la naturaleza en madre; la casa hunde sus raíces en la tierra antes hostil. Ese es ya el alborear de la organización ciudadana, porque la casa da nacimiento a la aldea, tendida, sumergida en el paisaje con sus tejidos que parecen cerros y con sus callejas que parecen senderos; y ella precede a la ciudad que, con sus torres, sus cúpulas, sus ruidos, sus luces, ya no prosigue sino desafía y aún **r e c o n s t r u y e** artificialmente el campo. Con la ciudad, surgen el Estado, la política, las artes, las ciencias en tanto que el aldeano es exótico, extranjero ante todo esto".

La ciudad provinciana sería pues, según el sociólogo, la forma más avanzada de la comunidad indígena. "Mamá Alba" de Zavaleta transcurre en una mansión típica de una provincia serrana, en Corongo; en esta mansión conviven en perfecta armonía hombres y mujeres, niños, cuyes, gallinas, cerdos, conejos, perros y caballos. Las criadas indias siguen llevando un estilo de vida comunitario:

"comen con una cuchara de madera de palo y mates en vez de platos".

Las comidas también añaden una nota provinciana porque se componen de elementos endógenos:

"cashqui con huevo reventado en cada plato, pichones cazados al mismo día de la fiesta, guiso de chancho con mote y buena sarsa".

El alumbrado de toda la mansión se hace a base de una lámpara de queroseno a la que le concede el narrador provinciano una inusual importancia, como si de un invento tecnológicamente prodigioso se tratase:

"...si anochece, ahí cuelga del arzón la lámpara de gasolina, más potente que diez focos de ciudad costeña".

Más lejos, la oscuridad de la noche termina de dibujar los rasgos típicos del ambiente provinciano en el que ha de desarrollarse la acción del relato:

"...me aparté de las últimas casas, débilmente iluminadas por linternas y lamparines de kerosene, y entré en la oscuridad del camino a Tulpayoc, como se entra en un mar sin fondo, con los brazos defendiéndome de las sombras".

"Abrazos, muchos abrazos", también de Zavaleta, no se limita únicamente a descubrirnos el ambiente encantado que precede la gran fiesta anual de la San Silvestre en la localidad de Caraz, con sus tabernas, sus plazas atestadas, sus habitantes de costumbres trepidantes, el vertiginoso transcurrir de las horas, de los días y de las vidas.

También se propone de relatarnos la precariedad de los medios de transporte interurbano, entre Huallanca y Yungay, que consisten en un solo camión cuyo chófer resulta ser un indio ebrio de alcohol y de hojas de coca. Esta precariedad no significa sin embargo una crítica contra ningún sistema, ni contra nadie, sino simplemente una crónica algo festiva de un pueblo indolente, sin ambiciones ni perspectivas.

Con "El seductor", Zavaleta nos brinda la oportunidad de entrar en contacto con una serie de lugares de la ciudad de Ayacucho: el congreso, la Plaza de la Inquisición que, por otra parte, resucita el viejo fantasma colonial, la Avenida Abancay, el club Copacabana, el barrio del Carmen Alto.

Aunque se pudiera creer que se trata de una incursión en los temas urbanos, la realidad es que seguimos en un relato provinciano: a veces, la frontera entre relato urbano y provinciano resulta borrosa.

En "El suelo es una flor", descubrimos una costumbre ancestral, la de tender alfombras en la calle el Viernes Santo, donde los personajes añaden al ambiente sagrado del culto un toque festivo y popular propio del espíritu primitivo.

En la narrativa de Ribeyro, dos haciendas, el rosedal

de "Silvio en el rosal", y la hacienda de Crónica de San Gabriel son dos imágenes propias de la provincia, ya que los relatos donde sirven de escenario apenas se apartan de este núcleo inicialmente concebido como punto de destino del forastero.

En estos relatos, el autor se adentra en el ambiente nuclear de la familia provinciana, siempre oriunda a la burguesía local decadente, y casi nunca su relato hará una breve incursión en el transcurrir social de la gente, traicionando quizás cierto desconocimiento de la realidad social por parte del escritor.

Estas familias provincianas que aparecen en los relatos ribeyrianos vuelven a plantear un viejo problema, el de la decadencia familiar en su versión rural, en "Silvio en el rosal" y en su versión feudalista en Crónica de San Gabriel.

2.3. Retrocesos a los espacios de la infancia y percepciones románticas del paisaje.

La mayoría de los relatos provincianos de Zavaleta resucitan algunos recuerdos de niñez en un tono medio romántico, medio melancólico. En ellos, los protagonistas, casi siempre niños o adolescentes, reviven ciertos acontecimientos que han marcado su infancia y la narración, sin caer en la trampa del lirismo descriptivo, evoca con aires románticos el entorno natural del protagonista, al mismo tiempo que éste revive su propia historia.

En "Una figurilla", Zavaleta se adentra en la intimidad del niño ante el fenómeno de la noche y del miedo. La historia está narrada en la tercera persona, hecho que no impide sin embargo el reforzamiento del estudio psicológico del personaje.

La anécdota es sencilla y la forma de contarla lineal. Pero el estilo en que se narra la convierte en un acontecimiento tremendo, que marcará para siempre la vida del pequeño ser humano, abriéndole las puertas de la vida adulta. De esta forma, el lector tiene la sensación de leer un relato épico.

Por culpa de una visita nocturna imprevista, un niño tiene que ceder su cama, e ir de noche a juntarse con su abuela al otro lado del pueblo. Pero el itinerario entre la casa familiar y la residencia de la abuela se convierte en un recorrido psicológico, una vuelta del niño hacia sí mismo, donde el miedo se vuelve una realidad casi tangible. Este recorrido será vivido por el niño como una hazaña.

Todo transcurre en una sola noche llena de oscuridad y de miedo, porque el niño se enfrenta por primera vez al fenómeno del miedo que siempre había imaginado como de "allá", es decir de los adultos. La noche en el pueblo de Sihuas es la no-vida: todo el pueblo está encerrado en sus hogares, y la vida social se detiene por completo.

Sin embargo, en medio de este silencio de la noche, el niño vive intensamente una vida interior, motivada por el miedo, los recuerdos de su corta vida, los recuerdos del profesor que le hará un examen y que, quién sabe, le suspenderá. A pesar de que la noche es aquí el elemento fundamental que introduce el miedo en el espíritu del niño, es tratado con un matiz romántico: el narrador no describe el ambiente sino respecto a las tinieblas y respecto a sí mismo.

La noche aparece como el elemento romántico donde sólo pueden captarse sonidos, en contraposición a la noche de una gran ciudad que está llena de luces y otras imágenes visuales:

"Era de noche y por primera vez, pasadas las nueve, salía el niño de su casa en ese pueblo negro y taciturno. Desde su lecho, cientos de veces había escuchado erguirse los aullidos de los perros, el chirriar de los grillos, el ahondado y adulto croar de las ranas; y, con ese cortejo que alzaba agujas de hielo en su pecho, habíanse desplegado las sombras, los eternos silencios que hacían de la noche el único malvado de los seres".

Una vez convertida en entidad psicológica, casi en

personaje, la noche será un elemento que acompañará al niño en su recorrido solitario, pero antes, habrá de enfrentarse con ella para demostrar su capacidad de resistencia, para superar la dura prueba de iniciación. Este espectáculo de sonido sin luz hunde al pequeño ser humano en una ansiedad existencial, en la que todo se convierte ya en una virtual amenaza.

Este ambiente nocturno que no puede ser descrito sino en su aspecto auditivo tiene sin embargo una presencia palpable para el pequeño protagonista que lo considera como malvado e infernal. En cambio, este personaje malvado que es la noche desempeña también, a veces, una función protectora para el niño: en las tinieblas de la noche, tiene la posibilidad de refugiarse y de pasar desapercibido ante el temido verdugo que se pasea por el pueblo, armado de una navaja, "para degollar a los niños".

En "Eclipse de una muchacha", (Unas cuantas ilusiones), otra vez vuelve el mundo de la infancia en términos románticos: con motivo de un eclipse solar, la clase de un colegio provinciano ha de trasladarse a un cerro donde, armados de gafas especiales, los alumnos tendrán la oportunidad de contemplar mejor el fenómeno natural.

La sesión de demostración se torna de repente en una excursión a la madre-naturaleza, donde una muchacha compartirá con el eclipse la atención del joven protagonista. De esta forma, la vuelta al mundo de la infancia no significa únicamente una manera de revivir el eclipse, sino también de resucitar otro acontecimiento romántico que simultaneó el primero:

"Cada vez, al oír decir que uno busca una sola mujer a través de otras mujeres, vuelvo a Yungay, a mis nueve o diez años, cuando conocí a Olga Angeles en un día memorable del que ya se hablaba desde antes de llegar".

La memoria juega aquí un papel determinante: es la vía por la que el protagonista accede al mundo romántico de los recuerdos de juventud, en el que se funden las imágenes del eclipse y de la muchacha. Recordar el eclipse supone recordar también aquel primer amor platónico. Las escasas descripciones del acontecimiento principal, aquí el eclipse, terminan siempre en una evocación oblicua de la figura romántica de la muchacha. Al final, ambas historias se funden en un solo y confuso recuerdo, en una sola alegoría de la felicidad perdida:

"Ya la tarde no era tarde, el sol era apenas un halo en torno a la luna negra que lo había invadido, y el mundo de abajo, de quebradas, caseríos, el río Santa y las palmeras de la plaza de Yungay se había transfigurado en una noche nueva, de las que no podían existir, una noche soñada o perdida, y yo vivía como dentro de una muchacha cuyos dedos ya había rozado".

En su Crónica de San Gabriel, Ribeyro no resiste al encanto del paisaje y se deja llevar por el fujo descriptivo. Pero estas descripciones, como comprobaremos más abajo, no se dan sino cuando ayudan a aprehender mejor las relaciones entre la naturaleza y el personaje, precisamente la incapacidad de adaptación de este último al encanto natural.

Justo tras su llegada a la hacienda, Lucho descubre que el paisaje refleja un mundo de libertad para el hombre, un mundo al que todavía tiene que iniciarse:

"En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos. Yo, que había pasado la mayor parte de mi vida en las tres piezas de una quinta, sin ver otro rostro que el de mi madre ni otra vegetación que el empapelado del comedor, me sentí de inmediato inmerso en una atmósfera disolvente. Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte. En San Gabriel, vivía derramado, extrañamente confundido con la dimensión de la tierra".

Si, como hemos visto, el personaje urbano de Ribeyro se vuelve insustancial en "Los gallinazos sin plumas", una vez trasladado a un ambiente más primitivo, ese mismo personaje se identificará con la tierra, es decir que será parte de esta naturaleza y, como ella, se sentirá ilimitadamente grande.

La naturaleza aquí se presta como símbolo de la libertad del ser. La tierra es la materia disolvente del ser que vive en esta naturaleza. Pero quizás Lucho vea esta naturaleza con anteojos prefabricados, en cuanto hombre de ciudades. Y en ningún momento será capaz de rescatarse a sí mismo por medio de la memoria, ni de encontrar los trozos de su imagen derramada por los suelos de la selva.

Cuando le toca ir de excursión a la naturaleza virgen, Lucho tiene la oportunidad de comprobar lo ilimitado de la extensión telúrica y pretenderá ser una fotocopia de esta tierra virgen, alcanzando cierta sintonía entre la mente y el entorno:

"Más arriba de la mina había parajes de una virginidad absoluta. No había rastros de vida, a no ser el alto vuelo de los gavilanes. El paisaje, de tan espléndida soledad, me daba el efecto de un espejo en el cual me contemplara por primera vez. Mis relaciones con la naturaleza cambiaban de signo y en mis oídos parecía resonar una nueva voz".

En el fondo de la memoria histórica de Lucho, como en la del Hombre, parece existir una innata identificación con la madre naturaleza que tanto echan de menos los personajes del relato urbano. Por ello se conforman con volver reiteradamente al malecón. Para el protagonista de Crónica de San Gabriel, la sierra representa lo que la costa para un provinciano. En opinión de Lucho, el simple cambio de

escenario significa el acceso a una existencia mejor que tratará de magnificar a lo largo de su estancia en la hacienda.

En esta novela de Ribeyro, vuelve el mito del retorno a la tierra, a la naturaleza virgen, primitiva y libre de todo pecado que no sea más que el pecado original, tan recurrente en la literatura hispanoamericana contemporánea⁹⁵.

Pero en este caso, el escritor expresa su escepticismo en cuanto a una posible salvación del Hombre por el retorno a la naturaleza. Según Luis Loayza, Ribeyro nunca ha creído en el milenarismo mito de la salvación por la tierra:

"...pero Ribeyro es demasiado moderno como para creer en esta salvación"⁹⁶.

Por consiguiente, la comunión con la Madre Tierra no se lleva a cabo y a Lucho le es negada la posibilidad de deshacerse de sus prejuicios de hombre de ciudad y moderno: tampoco se le olvidará en ningún momento-ni su familia de la hacienda le ayudará a olvidarlo-de que vive en una sociedad de hombres, precisamente regida por normas que van en contra de las leyes naturales, como por ejemplo desposeer de la tierra a sus auténticos dueños, que son los indios.

⁹⁵ Ejemplos de este mito se encuentran en la novela de Alejo Carpentier, Los pasos perdidos

⁹⁶ Luis Loayza.-"Retorno a San Gabriel".-Lima: Hueso Húmero, nº 8, 1981.

El narrador protagonista, Lucho, no logra disolver en el paisaje provinciano su angustiada personalidad y terminará por humanizarlo, contagiándole su propio desaliento.

En **"Silvio en el rosedal"**, el paisaje de la hacienda provinciana es visto por el protagonista como un lugar encantado al que siempre acudirá como si de un lugar de peregrinación se tratase:

"Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical".

En un alarde de detallismo descriptivo, quizás dejándose llevar por el encanto del paisaje provinciano, **Ribeyro** nos brinda unos párrafos auténticamente balzacianos donde la belleza del rosedal y la armonía del entorno natural son exaltados. Especialmente, el rosedal constituye un lugar de exaltación, que oculta un misterio, un enigma llamado R.E.S:

"Tras la casa estaba el rosedal, que daba el nombre a la hacienda. Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año".

La belleza del entorno natural, marcado por la presencia del rosal, conectará a su vez no sólo con el carácter mítico de la hacienda, sino también con la belleza de la auténtica dueña de la hacienda, Rosa Eleonora Settembrini (RES). Siendo Silvio una persona aburrida y sin gusto por lo diferente, el rosal sólo puede caer en manos de su sobrina, Roxana. Entre ésta y el entorno natural, se observa felizmente una perfecta armonía. Dicha armonía le confiere a la musa un atributo divino.

III-Algunos ejes temáticos

3.1. El amor o la búsqueda de felicidad

Carlos Eduardo Zavaleta y Julio Ramón Ribeyro consideran que la realidad social del Perú está marcada por la sistemática ausencia de felicidad: felicidad individual y colectiva, felicidad sexual y profesional. Esta constatación previa es la que determinará las motivaciones psicológicas del personaje provinciano de Zavaleta. Lo confesaba el propio escritor en esos términos:

"Casi todos mis personajes la [felicidad] buscan, pero después de gozarla por breves instantes, vuelve el drama, la tragedia, o lo que es peor, la hostil rutina"
97.

En esta búsqueda de felicidad, el amor aparecerá como una vía segura y fácil para alcanzarla. Pero este amor también aparece como un camino resbaladizo, corto e inaprehensible, cuyo retorno se revela mucho más doloroso, cuando simplemente no es imposible. El amor está en casi todos los relatos de Zavaleta, y los personajes que lo buscan lo acaban encontrando y gozando por breves instantes, teniendo así una ilusión sobre el concepto de felicidad.

⁹⁷ Correspondencia particular.

¿Qué es la felicidad? ¿Se puede ser feliz por vía del amor? Zavaleta elude dar una respuesta clara a estos interrogantes. Pero sus historias amorosas terminan con un éxito fácil que, al repetirse casi en todos sus relatos, se convierte en una especie de farsa. Sus personajes acaban dándose cuenta de que la verdadera felicidad no está en el amor carnal.

El cuento que mejor ilustra la fugacidad del sentimiento amoroso es sin duda "Unas cuantas ilusiones". Tras muchos años de deseo frustrado, el protagonista tiene por fin la oportunidad de unirse por el matrimonio con la joven de sus amores.

Por desgracia, no será un matrimonio como él hubiera deseado, sino que lo hará por presiones ajenas, concretamente por conveniencia. A cambio, tendrá que comprometerse a divorciarse poco después, limitándose a disfrutar la felicidad del breve paréntesis de la luna de miel.

La mañana de la boda, el protagonista vive la realización de su propio sueño como si le fuera ajeno, como si no se tratase aún de una realidad palpable deseada toda su vida:

"Hoy día, esta mañana, me caso con ella. Todos los plazos se han vencido. Desde muy temprano, cuando desperté, estoy pensando en cómo un sueño realizado puede ser tan desconocido como si perteneciera a otra persona".

La pregunta que plantea indirectamente el escritor es la siguiente: ¿podemos alcanzar la felicidad en este mundo? Y si llegamos a alcanzarla, ¿somos conscientes de ello? En esos términos llenos de contradicciones y de duda, Zavaleta expresa su angustia frente a la frágil condición del Hombre.

Sus personajes contestan negativamente a las preguntas antes formuladas y como prueba de ello vivirán incesantemente en la insatisfacción. Pese a esta situación, se pueden abrir breves paréntesis de tiempo durante el que el personaje tendrá la ilusión de ser feliz, precisamente mediante el amor.

Como si la felicidad fuera algo ajeno e irreal, los personajes de Zavaleta la viven desde la indiferencia y la amargura, una vez que la han alcanzado. En este caso, la felicidad obedece al capricho del azar y nunca se cumplirá en el momento en que se la invoca. Es más: la felicidad en los relatos de Zavaleta aparece como un producto de la contingencia social y a ella parece estar vinculado, no un individuo particular, sino la sociedad en su conjunto. La felicidad de unos cuantos supondría la infelicidad de la mayoría. Zavaleta sostiene que la mano misteriosa del

destino gobierna el estado del espíritu humano.

En vez de casarse definitivamente con la mujer amada, el protagonista de *Zavaleta* sólo puede hacerlo por un breve instante y como si de un negocio se tratase, hecho que agudizará su desaliento y sus ansias de felicidad:

"Lo que tienes que hacer es algo que has deseado mucho y que te hará feliz, aunque por poco tiempo, quizás dos o tres semanas, lo que bien visto es bastante, ya que la mayoría de los hombres jamás conoce la felicidad".

La conciencia de que la felicidad nunca se puede conseguir vuelve vano cualquier esfuerzo por buscarla y nos obliga a pensar que el autor es un ser escéptico. La última frase del personaje parece expresar una postura ideológica: la felicidad, como el amor, es algo irrealizable, inalcanzable, fugaz. Cuando los personajes de *Zavaleta* creen haberla alcanzado, se dan rápidamente cuenta del engaño. *Northrop Frye* tampoco cree en la felicidad como motivación de cualquier actividad humana:

"No se puede perseguir la felicidad, porque ésta no es una posible meta de nuestra actividad; es, más bien, una reacción emocional ante la actividad, un sentimiento que nos viene de la búsqueda de alguna otra cosa. Mientras más auténtico es esto otro, más posibilidades tenemos de felicidad; mientras con más energía perseguimos la felicidad, más rápidamente

llegamos a la frustración. Mientras más afirma uno que es feliz, más rápidamente hemos de alejarnos de su camino para evitar convertirnos en unos desgraciados"⁹⁸.

Si damos crédito a estas advertencias del crítico, hay que entender que los personajes de Zavaleta no persiguen la felicidad, sino el amor. Pero "¿dónde está ese amor?", pregunta uno de ellos, tras verse sumido en una profunda desilusión. Se acaba de dar cuenta de la corrupción que le proponen para que se case con la joven deseada, a cambio de dinero. Si la mayoría de los hombres jamás conocemos la felicidad como asegura otro personaje del mismo cuento, más perverso y malvado, buscarla a través del amor puede resultar una tarea engañosa. Sísifo también era feliz cumpliendo con su castigo ("Hay que imaginar a Sísifo dichoso", afirma Camus).

Pero por lo menos, el personaje de Zavaleta lo intenta con los medios de que dispone, aunque está convencido de la inutilidad del empeño.

⁹⁸ Northrop Frye. -La estructura inflexible de la obra literaria.- Madrid. Taurus.-1973.

En Muchas caras del amor, Zavaleta parece dudar de cualquier posibilidad de alcanzar la felicidad por medio del amor. En cada uno de los cuentos de la colección encontramos una variedad distinta de amor, pero todas con idéntico resultado: la frustración. Este libro descubre todo en cuanto a fricciones amorosas, pero lo único que echamos de en falta es la sublimación del verdadero amor. Este sería algo así como la pasión absoluta, como la exaltación de todos los sentidos, o como aquel temblor al que se refería Kierkegaard, y que conduciría al conocimiento profundo y radical de sí mismo, o también como experiencia de comunicación solidaria con los demás seres humanos.

Los personajes de Zavaleta alcanzan el amor deseado con una sencillez y una facilidad que llevan los gérmenes de una desilusión segura. De ahí la inevitable frustración. El amor que ofrecen sus personajes casi nunca lleva a los personajes a una pasión desenfrenada, y se convierte en un juego sin salida, en una diversión.

Por ejemplo Muchas caras del amor nos ofrece buenas y fidelísimas lides y parodias del amor. En esas parodias, el amor aparece como sentimiento vulgar. En muchos casos se expresará mediante el afecto, la ternura propia del ser andino, y considerará al Hombre por encima de todas las cosas.

En **"Abrazos, muchos abrazos"**, un relato lleno de vitalidad y de alegría, asistimos al enfrentamiento entre dos formas de amor: el amor por el matrimonio y el amor al Hombre. El primero parte en desventaja respecto al segundo. Los tres amigos están dispuestos a sacrificar sus respectivas relaciones matrimoniales para emprender, juntos, el camino de las aventuras mundanas. La felicidad tampoco residirá en esos ataques de aventura y el hombre casado volverá a su hogar con la misma frustración que cuando o abandonó.

Como trasfondo del relato, está la renovación del tiempo y de la vida: un año acaba de terminar y otro está empezando. Para el antropólogo **Mircea Eliade**, esta transición de un año a otro representa el final de un ciclo de la vida y el principio de otro:

"El mundo se renueva anualmente: en otros términos, reencuentra en cada año nuevo la santidad original que tenía cuando salió de manos del creador" ⁹⁹.

⁹⁹ **Mircea Eliade.-Lo sagrado y lo profano.-Barcelona: Labor.-1985.**

Tal vez en la preconciencia de los personajes de **Zavaleta**, exista la remota convicción de que el amor y el matrimonio aniquilan la libertad del individuo, impidiendo esta armonía que todos los hombres buscan entre el tiempo y el cosmos. De ahí que ellos opten por una vida más desenfrenada, dominada por un amor más puro y desinteresado, una vez que el mundo se ha renovado el día del Año Nuevo.

En "**Mi antigua sirvienta**", asistimos al triunfo del amor por encima de las consideraciones clasista y racial. Julio, un joven miembro de la burguesía provinciana, cholo de raza y cultura, educado para gozar de los mejores privilegios sociales, se enamora de Manuela, la sirvienta india de la familia.

Sin embargo este amor encontrará en los potentes convencionalismos un obstáculo insalvable que hará casi imposible su sublimación. Julio parece liderar la opción por una sociedad racialmente mestiza y encarna la lucha abierta contra las barreras de clase. El personaje no parece en ningún momento ser el vehículo de las ideas del autor. Tal vez el triunfo del amor entre dos personajes de distintas clases en este relato signifique el único caso de exaltación del amor como sentimiento puro y desinteresado.

El problema de la felicidad individual no se resuelve con éxitos amorosos, sino que éstos parecen agudizar más la crisis, precipitando al individuo hacia la frustración. El amor en los relatos de **Zavaleta** desempeña el papel de vía de escape, una especie de huída hacia adelante, o una especie de refugio frente a las angustias e insuficiencias de la existencia humana.

Hablar del amor en los relatos provincianos de **Zavaleta** es predecir una frustración segura, disfrazada muchas veces de un éxito tan fugaz como irreal. El amor no correspondido, el sexo sin amor, los celos demenciales, el adulterio desvergonzado que antes nos descubrían los relatos de **Ribeyro**, aunque sin enfatizar, vuelven aquí de forma más decidida y se convierten en el principal fenómeno de una sociedad provinciana en crisis de valores. La principal obsesión de la sociedad que nos presenta el escritor es la búsqueda de felicidad.

En este tipo de narrativa, la frustración amorosa se expresa como una imposibilidad de ser feliz; el adulterio, el amor no correspondido significan una negación del sentimiento amoroso.

Muchos de los personajes de Zavaleta que generan la pasión amorosa no reciben ninguna compensación en este sentido. Al contrario, aquellos que aman son castigados con el odio, la humillación y el desamor; para muchos de ellos, el amor forma parte de un patrimonio colectivo y por ello no tienen ningún reparo en compartirlo de una forma solidaria ("Mamá Alba").

Hemos de subrayar la admiración que siente el autor para el cuerpo y los sentimientos de la mujer. De hecho, en varios de sus relatos, como "La camioneta de la alegría", "Mamá Alba", "El seductor", las escenas de sexo son descritas con todos los detalles sensuales. A veces, esas descripciones se acercan al erotismo. Pero el autor ha puntualizado que esos detalles no tienen nada de pornográfico, sino que se trata de un simple deseo de reflejar la belleza del cuerpo de la mujer ¹⁰⁰.

La generosidad sexual, la promiscuidad, el adulterio y los celos demenciales constituyen la trama de "Mamá Alba". La protagonista, una joven criada de raza india, recurre a su innato sentido comunitario para repartir amor y sexo a entre los tres hermanos de una familia de terratenientes provincianos, generando pasiones encontradas. Al final, ella misma se convierte en un objeto de deseo.

¹⁰⁰ El autor hacía esta puntualización a raíz de una insinuación nuestra sobre unos supuestos detalles pornográficos de algunos de sus cuentos. Para más detalles sobre el erotismo y la pornografía en la literatura peruana, se puede consultar el estudio de Wolfgang A. Luchting, incluido en su volumen Pasos a desnivel, op. cit.

Si embargo, a pesar de su generosidad sexual, Alba sigue representando el estereotipo de la mujer india: de ella emanan ternura, cariño y comprensión. Más tarde, se convierte en la madre afectiva de toda la familia que le emplea:

"Hasta imagino que nuestra madre real se siente bajo la protección de Alba".

En **"La camioneta de la alegría"** una mujer casada comete públicamente un adulterio, pero además consigue convertir en odio el amor de su hija por el padre biológico.

"El seductor", largo relato de trama aparentemente política, pone en escena un tipo de Don Juan político que recorre las provincias serranas en plena campaña electoral, aprovechando la ausencia de los maridos para poner en práctica sus habilidades sexuales.

La búsqueda de amor se expresará a su vez por medio de la ternura que Zavaleta considera como una característica fundamental del ser peruano. Para él, la ternura es una de las formas más puras y desinteresadas del amor:

"La ternura - que aprendí a sentir y observar en la sierra - es la forma más dulce, suave y desinteresada del amor; es admirable que a pesar de las crisis y obstáculos de la sociedad peruana, esa ternura subsista, sobre todo en la sierra, como un elemento que sin duda proviene del antiguo poblador indígena, que existe en los indios actuales, pero también en gran parte de la clase media de la costa. Unicamente los ricos y los poderosos parecen carecer de ella" ¹⁰¹.

Varios críticos han hecho hincapié en la presencia de la violencia en las acciones de los personajes de Zavaleta, y como contrapeso a esta violencia, se da la ternura. Según el escritor, la violencia sería el resultado de la insatisfacción, o se generaría desde el instante en que el ser humano se da cuenta de su frustración, o también tras la imposibilidad de encontrar la felicidad.

En "Ultraje", el desamor de un padre de familia hacia su esposa desta la ira de los hijos. Al despertar su complejo de Edipo, éstos toman la decisión de infligir un castigo corporal al padre. Este tampoco quiere a su familia, a pesar de que su esposa invierte en él todo su caudal de ternura.

¹⁰¹ Correspondencia particular del autor.

En una palabra, mediante el tema del amor, **Zavaleta** permite al lector descubrir una de las características fundamentales de la sociedad provinciana. Este tema no se convierte sin embargo en una exaltación del amor como fenómeno social, sino que se limitará a su faceta puramente individual, intimista. Los personajes de **Zavaleta** buscan su propio amor, su propia felicidad, por encima de la felicidad colectiva. El amor mediante la ternura desinteresada, la felicidad mediante el amor, la violencia como consecuencia de la frustración, tales son los aspectos de la búsqueda de felicidad que nos brinda el narrador.

En sus dos narraciones provincianas, **Crónica de San Gabriel** y "**Silvio en el rosal**", **Riebeyro** aborda también la temática amorosa, pero con algunos matices en comparación con la aproximación de **Zavaleta**. Los personajes no pretenden solucionar sus problemas con intrigas amorosas. En ambos relatos mencionados, el protagonista convierte su estancia serrana en una iniciación en materia amorosa, donde adquirirá su primera experiencia sentimental.

Por ejemplo la llegada de la sobrina Roxana cambia el ritmo de vida de un aburrido Silvio, imprimiendo cierto sentido a su existencia. En adelante, la vida de Silvio se desarrolla según los caprichos de la bella y enigmática Roxana. Silvio siente hacia ella un amor casi platónico pero incestuoso. No está dispuesto a admitir tal debilidad, por ello se limitará a dedicarle todo el tiempo que merece una persona amada.

La sobrina pronto se convierte en su musa, la razón de su existir: le dedica un concierto de violín, proyecta abrirle una universidad, organiza una fiesta grandiosa en su honor. Roxana adquiere, a los ojos de Silvio, la importancia de una mascota, embelleciendo todo cuanto toca:

"Cuando en las mañanas hacía con ella el habitual paseo por la huerta ingresaba en el dominio de lo inefable. Todo lo que ella tocaba resplandecía, su más pequeña palabra devenía memorable, sus viejos vestidos eran las joyas de la corona, por donde pasaba quedaban las huellas de un hecho insólito y el perfume de una visita de la divinidad".

A diferencia de los personajes de Zavaleta, los de Ribeyro no alcanzan siquiera el amor fugaz. Su pasión no suele pasar de la simple ensoñación y ellos acaban cayendo en el infernal ciclo de la rutina y de la frustración. Cuando Silvio descubre que su sobrina ha caído en brazos de un extraño, se dará cuenta de su frustración, pues ella también es débil como cualquier ser humano. Desde este instante, Silvio se dedicará a tocar el violín para sí mismo.

En Crónica de San Gabriel, Lucho siente una atracción irresistible hacia su prima Leticia. Al parecer ella también se siente atraída por él. Pero esta atracción mutua no pasará de ser ambigua, una especie de mezcla entre el amor y el odio. Nunca tomará la forma de un sentimiento amoroso digno de estimular los ánimos de Lucho.

En cambio, el amor entre Tuset y Leticia resulta ser una simple comedia que será desenmascarada y confesada el mismo día del noviazgo. El verdadero amor de la novela es el que es latente y no llega a formularse con claridad: es el amor entre Leticia y su primo Lucho. Este se limita al ambiguo juego del amor y del odio.

A la postre, este amor verdadero no triunfa por la falta de experiencia de ambos protagonistas y por la intervención de terceros agentes.

3.2. Ferias y fiestas populares

Una de las características fundamentales de la vida provinciana es su ambiente festivo: las celebraciones populares, las fiestas rituales marcan el ritmo cotidiano de la vida, en la que los provincianos aparecen como partícipes.

Para la mayoría de los antropólogos, la fiesta es lo opuesto del trabajo, como el día lo es de la noche, o la izquierda de la derecha. Josef Pieper apunta que lo propio de la fiesta es el ser una actividad concreta no puesta al servicio de nada y en sí misma, por naturaleza, llena de sentido. Para él, la fiesta es un juego. Pero es un juego que no tendría sentido si uno no hubiese trabajado previamente:

"Es de suponer que sólo un trabajo lleno de sentido puede ser suelo sobre el que prospere la fiesta. Quizás ambas cosas, trabajar y celebrar una fiesta, viven de la misma raíz, de manera que si una se apaga, la otra se seca" ¹⁰².

¹⁰² Josef Pieper.- Una teoría de la fiesta.-Madrid: Rialp.-1974.

Concluye el investigador que hacer fiesta supone renunciar voluntariamente a un día de sueldo; esta renuncia voluntaria es un modo de sustraerse a las necesidades cotidianas del aquí y ahora, una manifestación de riqueza, no precisamente de riqueza material, sino existencial. La fiesta refleja la carencia de cálculo, el derroche de energía y la dilapidación. Sin embargo, Pieper relaciona la fiesta con las clases sociales menos acomodadas:

"Una clase social ociosa y dada al lujo no es capaz ni bien ni mal de divertirse, ni mucho menos de celebrar una fiesta ¹⁰³.

Roger Caillois ve la fiesta como "el paroxismo de la sociedad", o sea, "como un germen de exceso". Además, para él, la fiesta es una manifestación de alegría y de amor:

"La alegría es una manifestación del amor. Quien no ama a nada ni a nadie no puede alegrarse, por muy desesperadamente que vaya tras ello" ¹⁰⁴.

¹⁰³ op. cit.

¹⁰⁴ Roger Caillois.-"Théorie de la fête".- Nouvelle Revue Française, 53.-Paris, 1950.

Curiosamente, Roger Caillois ve en la guerra una versión moderna de la fiesta, ya que en ella se observa también un derroche de energías.

¿Cabe deducir que los provincianos son más alegres que la gente que vive en las grandes ciudades. En particular, en la narrativa de Zavaleta, este ambiente festivo de la provincia se transforma en una especie de realidad mítica y tribal, donde cualquier acontecimiento social es celebrado y festejado por el pueblo de la comunidad.

"La batalla" es uno de esos relatos que reflejan el ambiente festivo de un pueblo provinciano. La fiesta anual del cóndor-rachi, a la que asiste por primera vez, como testigo, el protagonista, es ante todo una fiesta popular durante la cual se enfrentan en una rivalidad fraternal dos pueblos vecinos por medio de sus dos respectivos colegios.

El espíritu de emulación que preside el día de la fiesta, las orquestas que anuncian solemnemente la llegada de los colegios rivales, la paralización casi total de la vida de la aldea, realzan el carácter festivo del día. La llegada de los "cordiales enemigos" es festejada por los pueblerinos como un magno acontecimiento, la prueba del coraje de los jóvenes y la confirmación de que efectivamente habrá fiesta del cóndor. Un año más, la tradición será respetada.

Sólo una vez que haya empezado la ceremonia del cóndor, el lector podrá comprobar que se trata de una ceremonia a caballo entre lo popular y lo sagrado, donde se entremezclan mitos y creencias arraigadas del pueblo serrano. La celebración del "cóndor-rachi" es similar a la del "misitu" en la novela indigenista de Arguedas, Yawar fiesta.

En "El suelo es una flor", Zavaleta nos descubre una costumbre festiva propia del espíritu provinciano: el Viernes Santo, los aldeanos recubren las aceras con alfombras de flor, creando de esta forma una atmósfera semejante a la de una feria. En este relato, se vuelven borrosas las fronteras entre lo religioso y lo pagano.

"El seductor", que narra el recorrido provinciano de una caravana electoral, se convierte en una sucesión ininterrumpida de fiestas y ferias populares. El protagonista, un político mujeriego, inmoral y sin escrúpulos, convierte el ayacuchano barrio del Carmen Alto en un burdel al aire libre, una especie de orgía sexual permanente:

"¡Que espere la política!-¡A esta hora, y con este sol, sería un crimen dejar de ir a Carmen Alto por ocuparse de las masas".

"Abrazos, muchos abrazos" pretende ser una crónica festiva de vísperas del Nuevo Año en la localidad provinciana de Caraz. Los tres protagonistas, amigos de infancia, están dispuestos a sacrificar la felicidad de su hogar para "pasarlos bien". El alcohol y las mujeres contribuirán a reforzar el sentimiento de amistad que les une. Cuando a las doce de la noche doblan las campanas para anunciar la llegada del Nuevo Año, los tres amigos ya han terminado de beber las dos botellas de aguardiente y están listos para emprender un nuevo ciclo de la vida.

Ribeyro por su parte hace hincapié en el espíritu festivo de la provincia en **Crónica de San Gabriel**. La hacienda provinciana a la que se traslada el joven Lucho para pasar sus vacaciones ha sido convertida por su dueño en una feria permanente. Cualquier visitante es recibido con todo lujo de detalles de comida y bebida:

"Mi tío Leonardo había convertido la hacienda en un albergue público y la vida rural en una feria perpetua. No había hacendado, ingeniero, agente de comercio o cura en viaje que no fueran retenidos por fuerza y obligados a un hospedaje donde el vino hacía de anfitrión y la jarana de almohada. Diariamente se mataban una docena de gallinas, un carnero, un cerdo o un venado".

Esta falta de sentido de la medida que caracteriza la vida del provinciano, su exagerada generosidad son las que, al final de la novela, provocarán la ruina definitiva de la hacienda y de todo el patrimonio familiar. Pero la conversión de la hacienda provinciana en una feria perpetua, sobre todo hay que achacarla al sentido comunitario que tiene la gente campesina. Este espíritu se contrapone claramente con el de la urbe, que aparece, en los relatos de Ribeyro, como muy individualista, egoísta y capitalista.

En "Silvio en el rosal", la feria anual de Santa Ana y el dieciséis cumpleaños de Roxana son preparados y celebrados por la población de Tarma "como si fuese el hecho más importante de su vida", y a esta doble fiesta acuden unas quinientas personas, por lo que concluye el narrador:

"La fiesta pasó a los anales de la provincia".

Es en medio de esta multitudinaria feria cuando se producirá el desenlace, al darse cuenta Silvio del sinsentido de su existencia en esta lejana hacienda.

En cierta medida, se puede afirmar que al celebrar fiestas, más que expresar un sentimiento de alegría, los provincianos lo están buscando.

3.3. El inmovilismo de la sociedad provinciana

En la novela de Ribeyro Crónica de san Gabriel, hay momentos en los que el lector tiene la sensación de estar a punto de presenciar una revuelta minera, por las malas condiciones laborales que padecen los peones indios. Por una incomprensible apatía, esta tensión no se traduce más que en una ineficaz revuelta campesina.

Mientras que en los relatos urbanos asistimos a muchos casos de movilidad social, tanto en sentido ascendente como descendente, en los relatos provincianos es posible advertir un potente mantenimiento del orden establecido. La sociedad provinciana se revela muy conservadora y en muchos relatos, es frecuente asistir al triunfo de los valores que definen una sociedad inmovilista, por ejemplo el triunfo de las ideas feudalistas. Frente al progreso de las ideas que nos relatan los narradores urbanos, el relato provinciano escenifica el triunfo del subdesarrollo ideológico.

En cuanto a la novela de Ribeyro, aparte del hecho que el autor no se deja llevar por la tentación del bullicio social, no deja tampoco entrever la posibilidad de ascenso para los indios mineros, ni la esperanza de mejorar sus condiciones de trabajo. A pesar de toda esta negatividad social y la falta de perspectiva optimista, asistimos a la caída inevitable de la clase de los hacendados, representados por el tío Leonardo, dueño de la hacienda de San Gabriel.

Para **Claudio Giaconi**, **Ribeyro** esboza la temática sociopolítica, pero nunca la profundiza, desaprovechando la gran oportunidad de revelarnos un caso de movilidad social ascendente:

"Los temas subyacentes cargados de alcance político o social están esbozados oblicuamente, y es natural que sea así en una novela que relata un mundo visto por los ojos de un niño. La rebelión de los indígenas, por ejemplo, que se anuncia al pasar, sin gran énfasis, podría haber sido la gran tentación" ¹⁰⁵.

La temática de la injusticia social y del esclavismo moderno aparece como simple telón de fondo y nunca el narrador lo reclamará, ni dejará que ocupe un primer plano en dentro de la trama. Al llegar al desenlace de la novela, no se habrá resuelto ni se perfilará la solución de la crucial crisis obrera, pese a que los dueños de la hacienda son vencidos: son vencidos no se sabe por quién, y pese a no haberse producido la esperada lucha de clases.

¹⁰⁵ **Claudio Giaconi**.-"Crónica de San Gabriel".-Pittsburg: Revista Iberoamericana, vol. 38, nº 80.-1973.

Lo lógico sería que los indios fueran los triunfadores de la situación, pero ninguno de ellos destaca por encima del montón, para enfrentarse con los hacendados. En cuanto a la hacienda de don Leonardo, al quebrar no pasará a manos sino de otro hacendado, más potente que él. Por tanto existe un mecanismo de perpetuación del orden establecido, aquí el feudalismo.

La revuelta de los mineros indios podía haber sido un pretexto suficiente para desencadenar una movilidad social a gran escala; pero no resulta sino una simple anécdota que el narrador pasa por alto, pues los indios acaban vencidos por el poder físico y económico de Felipe y Leonardo. Los indios seguirán siendo la única gente de la tierra, "aunque la tierra no sea de ellos".

Si en la narrativa urbana asistimos a la caída de familias acomodadas en beneficio de clases sociales más humildes, al surgimiento de nuevas categorías como la clase media, en el relato provinciano las familias de terratenientes pierden influencia a favor de otras de similar rango. En Crónica de San Gabriel, triunfan las ideas reaccionarias.

Para Luis Loayza, la modernidad de Ribeyro en esta novela consiste en una reflexión fría y profunda, o mejor dicho:

"Una meditación sobre el medio social y político, en la preocupación moral, que hacen de Crónica un libro crítico, y en el arte tan sagaz con que está empleado el punto de vista" ¹⁰⁶.

La hacienda de San Gabriel sigue siendo una jungla donde

"el pez más grande se come al más pequeño. Los débiles no tienen derecho a vivir".

El capítulo titulado "Los inocentes" podría constituir también un pretexto para las reivindicaciones de carácter obrero, pero aquí tampoco el narrador cederá a la tentación del compromiso, limitándose a formular observaciones inofensivas como la siguiente:

"La justicia se administraba en la sierra genéricamente. Los individuos no interesaban. Se presumía que un indio había matado al viajero y era necesario conducir a uno a Santiago, no importaba cuál. Los guardias eran mestizos con autoridad y odiaban a los comuneros, que eran indios sin mandato, así como temían a los blancos, que eran señores con poderes".

¹⁰⁶ Luis Loayza.-"Regreso a San Gabriel", op. cit.

En el sistema judicial de la sierra, los indios son víctimas y culpables por el mero hecho de su raza, y sobre todo por no dominar la forma de defenderse contra la autoridad de unos y de otros.

El episodio titulado "**La pequeña revuelta**" tampoco será aprovechado para fomentar un proyecto de revolución social: los peones indios se han levantado contra la inseguridad del sistema minero y llegan a la misma hacienda donde serán aplastados por sus amos, apoyados y galvanizados por el espíritu esclavista de Felipe.

En términos generales, la vida provinciana, tal y como aparece en la narrativa de los años 50, es caracterizada por un aire festivo que contrasta con aquella vida penitenciaria y laboriosa de los personajes urbanos.

3.4. La iniciación y el viaje

En varios relatos provincianos del 50, se producen desplazamientos de algunos personajes en el espacio, ya sea dentro de la misma provincia, o desde la urbe. En esos frecuentes viajes que realizan personajes urbanos hacia la provincia - una forma de éxodo "urbano" - o de provincianos hacia la urbe, es frecuente advertir que se convierten en una especie de viaje de iniciación.

Para **Mircea Eliade**, la iniciación comprende generalmente alguna de esas tres revelaciones: lo sagrado, la muerte y la sexualidad ¹⁰⁷. Mientras la ciudad, básicamente Lima, parece ejercer una poderosa atracción sobre los personajes provincianos, la provincia a su vez es para algunos personajes urbanos un espacio apacible y paradisíaco. Entonces, ¿porque no se construyen ciudades ahí?

En la narrativa de **Zavaleta** el lector notará felizmente una progresiva integración geográfica y social de la provincia y de la urbe. En cambio para **Ribeyro**, la provincia aparece como un mundo social y geográficamente opuesto a la urbe; por ello mismo sus personajes urbanos que efectúan viajes a la provincia acaban agobiados por la nostalgia de su mundo de procedencia. Pero su corta estancia en la sociedad provinciana se convierte, de repente en una estancia de iniciación.

¹⁰⁷ **Mircea Eliade**, op. cit.

Crónica de San Gabriel se abre con un largo y accidentado viaje del protagonista, Lucho, de Lima a la hacienda de San Gabriel. El viaje se produce en este caso, no por iniciativa del propio personaje, sino como castigo de su tía que ha reparado en su falta de iniciativa y en su existencia aburrida:

"Este viaje fue decidido por mis tíos en cuya casa vivía alojado desde la muerte de mis padres"

Apenas el viajero sale de su entorno natural, empieza su aprendizaje de la auténtica geografía de su país.

"Nunca imaginé que la geografía de mi país fuera un desierto".

El viaje de Lucho no supone únicamente el descubrimiento de la geografía provinciana, sino también el aprendizaje de sus costumbres y modo de vida. Su tío Felipe se encarga de darle las primeras lecciones, que le preparan para empezar una etapa de su vida llena de novedades, tal como la manera de comportarse entre los provincianos, el sentido mismo de lo que representa el pequeño núcleo humano de la hacienda:

"Hay que ser gracioso. Por aquí raramente cae un limeño. Tienes que bailar en las fiestas y entretener a tus primos ".

La estancia del personaje urbano en la hacienda provinciana le abre sobre todo las puertas de un nuevo sistema de relaciones sociales, basado no en la justicia y la igualdad, sino en la injusticia, los intereses individuales, donde la ley del más fuerte triunfa sobre el espíritu justiciero de la sociedad primitiva de los indios. En suma, Lucho se da cuenta de una inapelable realidad:

"San Gabriel no es una hacienda...ni un pueblo. Es una selva. Aquí el pez más grande se come al chico. Los débiles no tienen derecho a vivir".

Al darse cuenta de que la hacienda tan idealizada no es sino una jungla donde reina la dominación de los más fuertes sobre los más débiles, el joven e idealista Lucho se ve pronto sumido en un proceso de desilusión que culminará con su abandono accidentado de la hacienda. La salvación por el ancestral mito de la naturaleza no se lleva a cabo, e intentará buscarla mediante el amor a su prima Leticia.

Tampoco el amor de Leticia, ambiguo, insatisfactorio e incierto, además de incestuoso, le brinda a Lucho la posibilidad de realizarse plenamente como ser humano. Pero por lo menos se le brinda la oportunidad de descubrir la miseria humana en cuanto al tema del amor se refiere, las intrigas y rivalidades que genera.

La trama amorosa de la novela está perfectamente urdida, aunque el autor se resiste a que ocupe el primer plano de la narración. Lo más importante de la trayectoria amorosa de Lucho reside sin duda en su continuo aleccionamiento, su autocuestionamiento y la consciencia clara de la perversidad de su prima Leticia.

Sobre todo, al intriga amorosa en la que se ve envuelto Lucho desde su llegada a San Gabriel tiene un alcance social y no sentimental como se debería suponer, ya que el adolescente y apático procedente de Lima, acostumbrado a la vida fácil y tranquila, se verá implicado en intrigas sociales, teniendo que luchar por sus intereses y su supervivencia.

El otro personaje urbano de Ribeyro que se traslada a una hacienda provinciana, Silvio Lombardi, vive nuevas experiencias que harán pasar su existencia de la rutina al conocimiento intrínseco. Merced al enigma "RES" que por casualidad descubre en el jardín, Silvio imprime cierto sentido a su vida.

En este caso el enigma "RES" representa una vía de iniciación intelectual para el hacendado accidental, puesto que su afán de satisfacer su curiosidad le impulsa a investigar en los libros y diccionarios el sentido del enigma, que por otra parte, puede verse como el enigma de su propia vida cuyo sentido aún tiene que ser definido.

En la narrativa de Zavaleta, destacamos sobre todo el tema del viaje donde el personaje, forastero en la mayoría de los casos, vuelve reiteradamente al mundo de las aldeas y ciudades provincianas con propósitos iniciáticos. Es el caso del forastero de "La batalla", que se incorpora a la fiesta del cóndor e intenta - aunque sin conseguirlo - descifrar las claves mágicas de aquella ceremonia arraigada, y que al final se marcha "sin ver eso", precisamente por carecer de una forma de iniciación mágicorreligiosa.

En "El peregrino", el recorrido de un alumno de su casa a la universidad sirve como pretexto para hacer un viaje en el tiempo, precisamente a su pasado escolar, en el que tendrá la oportunidad de revivir sus recuerdos más entrañables a través de la memoria.

Este pasado, a su vez transcurre en otro lugar, en Chimbote; está también marcado por recuerdos de familia, como por ejemplo "el asesinato" del hermano Ismael. En este recorrido imaginario a través del tiempo, desaparece el espacio físico, el que separa su casa de Lima de la Universidad de San Marcos, a favor de un espacio-tiempo que trata vanamente de recuperar, revivir y olvidar, unificándolos.

A pesar de encontrarse el protagonista físicamente en Lima, se podría decir que la historia transcurre enteramente en Chimbote, que se convierte en escenario ficticio de la narración. El tiempo de la misma no es el pasado tratándose de un recuerdo, sino el presente, lo que refuerza la hipótesis de un viaje por la memoria.

En "Una figurilla", el recorrido que hace el niño de la casa familiar a la residencia de la abuela se convierte en una especie de iniciación al miedo de la noche. Frente a las tinieblas y a los hipotéticos peligros que entrañan, el niño aparecerá como una presencia insignificante, como una especie de no-persona, o mejor dicho, "una figurilla", pues es la primera vez que tiene que enfrentarse al miedo.

Este recorrido que sella el aprendizaje de la soledad del ser humano frente a los terrores de la naturaleza, le permite al pequeño descubrirse a sí mismo. Como una criatura de **Antoine de Saint-Exupéry**, el pequeño ser humano se descubre a la vez que crece ante la adversidad, pues su

cruzada del pueblo se convierte en una pequeña hazaña.

La solución que adopta el niño, es decir la vuelta hacia sí mismo, el recurso de la memoria, el revivir ciertos acontecimientos de su vida y el proyectarse en aquellos que están por producirse aún, le salvan de una muerte segura, pero irreal.

IV- El personaje provinciano

La narrativa provinciana del medio siglo peruano amplía el espectro de representación social de la provincia con respecto a la novela indigenista. Si es preciso reconocer que los principales tipos humanos de la narrativa indigenista no desaparecen (por ejemplo el indio y el terrateniente, también es justo advertir que la perspectiva en que se nos aparecen es novedosa y que el papel que desempeñan en el nuevo relato constituye una innovación. Además, los escritores del 50 nos descubren la cara oculta de una nueva clase social provinciana: la burguesía decadente y deprimida.

Similar a sus personajes urbanos, los de Zavaleta se caracterizan por su alegría de vivir y su optimismo inocente, mientras que los personajes provincianos de Ribeyro siguen siendo fieles a su tradición de apatía y derrotismo.

Además, la abundancia de personajes infantiles y juveniles en ambos escritores confiere a la literatura de ambiente provinciano una connotación experimental. El denominador común a todos estos tipos humanos resulta ser, a la postre, su estado de ánimo, que Zavaleta buceará sin descansar en cada uno de sus relatos, y que Ribeyro evocará, amparado por la fuerte capacidad de sugestión que le caracteriza.

A diferencia del personaje urbano, la problemática del personaje provinciano no es una problemática material: Sus carencias no son de intendencia, sino más bien de carácter abstracto, psicológico. El escritor provinciano plantea el caso de cada una de sus criaturas en términos de conflictividad individual, y no como sujeto social.

4.1.Servidumbre, campesinos, mineros y artesanos

Estas categorías sociales están encarnadas mayoritariamente por personajes de raza india.

La diferencia fundamental entre el indio del relato indigenista y el del relato provinciano neorrealista está en el problema de la tierra: mientras que aquél veía el tema de la tierra como una necesidad vital, el nuevo indio se enfrenta a nuevos conflictos que tienen una trascendencia sobre todo psicológica, y a veces tiene que resolver los problemas planteados por el progreso y la modernidad.

El principal problema de la servidumbre provinciana, tal como nos la presentan los relatos de Zavaleta, ya no es la dominación de sus señores terratenientes, ni tampoco su esclavizaje dentro de un régimen laboral impregnado de feudalismo, sino que se vuelve una necesidad de integración dentro de una sociedad más amplia y más abierta que en la narrativa anterior, pero siempre en lucha por superar un estado milenario marcado por el inmovilismo.

Como ejemplo **"Mamá Alba"**, Zavaleta nos descubre el rostro humano de la criada india provinciana protagonista del relato; en ningún momento, su cara de india se impone sobre sus virtudes de mujer tierna y cariñosa. El propósito del narrador no parece ser el de enseñarnos al personaje de Mamá Alba como una criada que sufre los abusos de sus señores, sino más bien que pretende reflejar una nítida voluntad de integración social, empezando por el núcleo familiar.

En el fondo, Zavaleta pretende poner de relieve la ternura que caracteriza al poblador andino, y especialmente a la mujer. Como muestra de esta ternura, un personaje relativamente insignificante dentro de la trama del relato llega a convertirse en la figura central: se trata de Mamá Alba, la protagonista del cuento homónimo. Se trata de la madre afectiva de la familia, ante la escasa atención de la madre real que parece carecer de humanidad.

En **"Venganza de indios"**, Zavaleta ensaya un tipo de narrativa de protesta social provinciana. Más que una protesta a favor del indio, es una protesta a favor de la gente más humilde y sin voz. En la historia, un niño de raza blanca sueña que un tejedor indio llamado Patucho se ha tomado sobre el boticario la venganza de la muerte de su hijo, **"simplemente tejiéndole un poncho feo"**. No conforme con la venganza de Patucho, el boticario intenta de nuevo castigar a Patucho, amparándose en las obsoletas leyes del más fuerte.

Pero el indio, fuerte y sano, le reserva una sorpresa al boticario y le propina un severo castigo que entrará en los anales de la historia del pueblo. Este castigo del indio contra un blanco poderoso supone una verdadera ruptura con siglos de dominación y de sometimiento.

Por desgracia, la historia no es real, sino que se basa en un sueño "de niños". Se desvía por completo de la realidad social e histórica, llegando a perder todo viso de verosimilitud. El niño autor del sueño parece desear fuertemente la venganza de Patucho y precipita el desenlace del conflicto latente a favor del más débil. Zavaleta introduce este tipo de personaje irreal para que se encargue de la defensa de los más débiles. Patucho, el tejedor indio, apenas interviene en la acción del relato y únicamente se limita a proclamar su inocencia.

Pero la figura central de la anécdota no es el tejedor, sino el propio niño. Es el vengador real, que vive marcado por las historias de los superhéroes vengadores y justicieros. Wolfgang A. Luchting traspone el título del cuento en "Venganza de niños" ¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Wolfgang A. Luchting. ~~Pasos a desnivel~~, op. cit.

En Crónica de San Gabriel, los personajes indios y mineros que nos descubren su cara tienen mucho que ver con la multitud indígena del relato arguediano: es una multitud compacta, impulsiva, atrevida, anónima pero siempre dominada.

Esta masa anónima e inerte de mineros indios padece las consecuencias de un régimen que arrastra aún las secuelas de feudalismo. Desempeñan su faena en medio de una absoluta indiferencia, una inseguridad que les rebaja a niveles infrahumanos. Sin embargo, dentro de esta masa, no sobresale ninguna figura individual como en los relatos de Zavaleta. Esta figura tendría el papel de encarnar y liderar las aspiraciones por una sociedad más justa. Pero la única forma que ha encontrado Ribeyro para referirse a ellos no deja de ser despectiva: "esa gente, esos indios".

En este aspecto, Ribeyro cae en el mismo agravio que los propios escritores indigenistas quienes, desde un principio, no veían a los indios sino como colectivo y no como individuos con personalidad propia.

La revuelta de los mineros obedece a un orden de cosas que ni ellos mismos controlan. Parece justificarse como un acto de autodefensa en sí mismo motivado por el innato instinto de supervivencia de la especie. Pero el que su causa sea justa no bastará para salgan ganando frente a sus opresores.

Lucho, el joven venido de la ciudad, movido por un sentimiento altruista y justiciero, parece ser el único en comprender la actitud de los indios:

"Yo no aprobaba esa sublevación, pero era capaz de comprenderla. En ella había algo de desesperado, de heroico y al mismo tiempo de necesario. Lo que más me extrañaba era que no se hubiera producido antes. Los indios eran indolentes, aceptaban su suerte con resignada fidelidad, pero al influjo de circunstancias, donde intervenían la embriaguez y la ira acumulada, la conciencia de su destino y el instinto de su fuerza, se volvían osados y eran capaces de las más feroces represalias".

Pero la figura de un adolescente e iluso Lucho, inexperto y falto de motivación ideológica, no llega a cobrar mayor trascendencia dentro de las intrigas mezquinas que nacen en la hacienda de San Gabriel. Unicamente se limita a observar con impotencia la miseria del hombre convertido en lobo contra sus semejantes.

A pesar de su título aparentemente protestón, "La piel de un indio no cuesta caro", también de Ribeyro, no es un relato de protesta social. El personaje central es sin embargo un indio. Simplemente refleja unos de los aspectos de la temática social provinciana. La historia transcurre "sólo a una hora de Lima", cerca del puerto de Callao que se divisa en el horizonte. Pero tiene todas las características de un relato andino, pues su protagonista es un muchacho indio, inteligente y servicial. Muere electrocutado en los terrenos de un club snob. Por tratarse de un indio, el dueño del club intentará callar la historia con un cheque por un valor de cinco mil soles. Las investigaciones no se llevarána a cabo y el médico firmará una falsa autopsia.

4.2. Terratenientes y caciques: la burguesía provinciana.

A pesar del cambio de orientación técnica respecto de la novela indigenista, este tipo de personaje no ha desaparecido de los relatos provincianos. En cambio, su psicología y su tratamiento narrativo se han visto deslizar hacia actitudes más abiertas, más tolerantes y si cabe, más humanas y menos grotescas. Los personajes terratenientes y caciques del relato provinciano se nos aparecen, sobre todo en los relatos de **Zavaleta**, como un profundísimo cuadro psicológico. Reflejan muchas veces las angustias de toda una clase histórica en plena pérdida de su poder de dominación.

El personaje de tío Leonardo en **Crónica de San Gabriel** es el prototipo de hacendado que dirige su negocio con mucha generosidad y permisividad. Además, no goza de una personalidad imponente y se deja caer en las costumbres bonachones de la provincia donde vive. A pesar de la mencionada generosidad, Tío Leonardo es también un personaje consciente de la tarea de administrar una hacienda donde se enfrentan pasiones de todo tipo. En realidad, es el único de la hacienda al que algo le importan los trabajos de la tierra:

"Mi tío Leonardo, entretanto, continuaba preocupado por la suerte de su cosecha. Era el único en la hacienda que vivía plenamente los problemas de la tierra. Felipe era un mercenario, sin ningún lazo sentimental con San Gabriel".

Pese a que San Gabriel está constantemente inmersa en las fiestas, pocos son los personajes que en realidad a ella acuden desinteresadamente. Al contrario, en la hacienda convergen una multitud de intereses los unos contrarios a los otros, y quizás por ello mismo, al encontrarse solo en las labores de la tierra, Leonardo no podrá evitar la decadencia no sólo de la hacienda, sino también de sus ocupantes, es decir de todo un sistema mantenido artificialmente durante dos siglos.

En "**Silvio en el rosedal**", el joven inmigrante italiano carece de vocación rural, aunque la tan codiciada hacienda tarmeña del rosedal le pertenece por herencia. Como consecuencia de esta falta de vocación, Silvio nunca verá ni sentirá como suya la hacienda del rosedal, de ahí su aburrimiento y su sentimiento de insatisfacción.

Otra señal de su incapacidad de adaptación, de su desarraigo y de su desubicación social en un mundo rural será la búsqueda constante de nimiedades y especulaciones de tipo intelectual, como el enigma RES que le costará varias semanas de investigación hasta llegar a convertirse en la razón de su estancia en Tarma.

Silvio vivirá toda su estancia tarmeña en medio del bullicio social, pero siempre se sentirá tremendamente solo. Cuando se da cuenta de que la hacienda no le pertenece a él, sino a su sobrina Roxana, Silvio saboreará la inutilidad de su existencia, se instalará definitivamente en el estancamiento, dedicándose a tocar el violín para sí mismo.

4.3. El forastero

Desde la novela indigenista, la literatura de ambiente serrano siempre ha conocido esos numerosos personajes, aventureros o turistas, que proceden de la urbe con propósitos de descubrir las costumbres de la sierra.

"El Cristo Villenas", uno de los relatos que lanzó a la fama a C.E. Zavaleta, cuenta la leyenda popular de un vecino de Sihuas calcinado tras unos festejos. La tradición oral de los sihuasinos luego se encargará de transformar la historia en una especie de leyenda de la penitencia, magnificándola y trazando el paralelismo con la de Cristo. Ya nadie podrá volver a convencer a los sihuasinos de que el protagonista, el señor Villenas, fue un hombre de carne y hueso y que su destino no tuvo nada en común con el de Jesús.

Sólo el forastero, procedente del vecino pueblo de Pomabamba será capaz de reducir la figura legendaria de Villenas a su justa dimensión humana y terrenal, desmitificando la creencia popular. En este caso, el forastero trae a la memoria colectiva de los sihuasinos unos aires de lucidez y de y de racionalidad, de sabiduría y de modernidad, contribuyendo a desmantelar un sistema religioso arraigado en lo popular.

El forastero reivindica y opta por una historia propia para Villenas, es decir una historia que no sea mezclada con la de Cristo:

"No creo en una historia que se mezcla con todas las demás y que impide a un hombre, sea o no Villenas, tener una historia propia. Me disgusta una historia que por lo vieja depende de mi para que no muera".

Con el distanciamiento y la frialdad que le confiere su condición de forastero, el pomabambino contribuye, aún sin quererlo, a la modernización de los métodos de transmisión de la tradición y de las leyendas provincianas. El forastero se muestra más cuerdo que los propios nativos. Como lo confiesa él mismo, pertenece a una especie en pleno surgimiento que hará pasar la cultura serrana de la tradición a la modernidad:

"Soy tan normal como ustedes y quizás lo mismo de feliz o infeliz. Y como yo, sólo hay muy pocos en el Perú. ¿Se sorprenden porque no hayamos más?".

En la historia de Zavaleta, la tradición oral de la sierra recibe un golpe mortal y unos aires de modernidad que la obligan a ingresar en las culturas de vanguardia.

Al contrario que el forastero de "El Cristo Villenas", el de "La batalla" se incorpora a la fiesta anual del cóndor-rachi para iniciarse y aprender la lección de las tradiciones y mitos del pueblo. El lector vive la historia a través de la percepción del forastero, pero además se enterará de aspectos místicos que aquél no puede percibir.

Este forastero llega a Caraz para una lucha fraternal entre dos colegios, recordando su época de juventud. Pero se encontrará con una ceremonia sanguinaria donde el cóndor y el hombre se entregan a un despiadado y encarnizado

desafío:

" y era que había venido a otra cosa. Había venido a abandonar a los muchachos de su edad y a olvidar que también él había regocijado desfilando, alguna vez, en uniforme, y había defendido a su colegio con la pelota o con los puños".

En definitiva si el personaje del forastero no constituye una gran novedad en el relato provinciano, los escritores del 50 le dan un tratamiento novedoso, que consiste en su aspecto experimental y pedagógico. Muchos de ellos acuden al ámbito provinciano para aleccionar a sí mismos o a los locales sobre las tradiciones arraigadas de la sierra.

4.4. Personajes juveniles e infantiles

La abundante presencia de los personajes infantiles en los relatos provincianos añaden a los mismos una nota romántica estos niños reviven episodios que remontan al período correspondiente a la juventud de los escritores por ello la evocación es una técnica frecuente en **Zavaleta** y en **Vargas Vicuña**.

Carlos Eduardo Zavaleta tiene una especial predilección por este tipo de personaje. Quizás tenga tentación de ver, a través de los personajes infantiles y juveniles, al pequeño **Zavaleta**, observando cuidadosamente y con ojos inocentes su entorno social, ya que su niñez transcurre enteramente en un entorno provinciano.

Lo cierto es que en sus relatos, el personaje infantil se limita a observar la realidad que le rodea y el lector la percibe en su estado embrionario es decir a través de él. Quizás por ello mismo esta realidad no cobra suficiente sustancialidad, porque la realidad vista por los ojos de un niño es, en muchos casos, una realidad inocente, pueril, incipiente, cruda y sin trascendencia moral ni ideológica. El niño ve la realidad sin prejuicios ni preceptos concebidos.

El aspecto más interesante del personaje infantil de **Zavaleta** reside en su análisis psicológico: el desamparo, la soledad, el miedo, la inseguridad y la incapacidad para transmitir a los mayores no sólo las angustias que siente acerca d su mundo, sino también su misma indignación frente

a los desniveles sociales y las aberraciones que marcan la sociedad de los adultos, y que el percibe con ojos neutrales.

En **"La guerra del niño"**, un niño concebido de forma indeseada, todavía en forma de feto, "ayuda" a su madre desde el útero a librar batalla contra el irresponsable progenitor. La historia es narrada desde la perspectiva del propio feto. El lector recibe la expresión de las sensaciones táctiles y auditivas a través del feto como si de un testigo vivo se tratase. Zavaleta ha comparado este niño con el Perú a punto de nacer:

" Escribir sobre la sociedad peruana es escribir sobre un laboratorio social en movimiento continuo; todo se está haciendo y formando, nada ha concluido. Es como un niño en el vientre de su madre; todavía ignoramos como será en el momento del nacimiento pleno".¹⁰⁹

El niño Alejo, protagonista de **"Venganza de indios"**, también descubre la maldad y la injusticia de los hombres desde temprana edad. A pesar de este último factor, su actitud traduce el innato sentido de justicia que catacteriza a los seres humanos. Su indignación al presenciar la injusticia sufrida por Patucho el tejedor indio, no serán capaces de entenderla los mayores.

¹⁰⁹ Cara de Zavaleta fechada en Londres el 31 de Octubre de 1991.

Aquí la realidad más cruda sale al paso de las ilusiones infantiles por un mundo justo y se vuelven confusas las fronteras entre sueño y realidad. Acaso el sentido de justicia sólo exista en los espíritus pueriles como el de Alejo, o acaso en la misma naturaleza, porque las leyes establecidas por los mayores favorecen precisamente la injusticia. Tal vez el escritor quiera hacernos entender la imposibilidad de alcanzar la justicia, o tal vez haya pensado que es algo tan irreal como el sueño de Alejo.

El niño solitario de **"Una figurilla"** no representa ningún valor como individuo frente a la sociedad regida por los mayores. A su corta edad, la visita de unos lejanos familiares le obliga a emigrar de noche a casa de su abuela, teniendo que enfrentarse por primera vez con el fenómeno del miedo.

Se trata sin duda del personaje infantil de **Zavaleta** que más simpatía despierta en el lector. Pero es también el más solitario en medio de una sociedad regida por los adultos. El autor ahonda en su estado de espíritu y nos permite descubrir, a través del monólogo interior, sus motivaciones más secretas y su pequeñez como niño y como persona. La abuela está a punto de solidarizarse con el niño por el natural acercamiento psicológico entre los viejos y los niños pero la frustración de este es algo irreparable.

Otros muchos cuentos de **Zavaleta** tienen a niños y jóvenes como protagonistas: **"El niño que escribía cartas ajenas"**, donde el protagonista es obligado a redactar

mensajes que ni puede captar; " **El peregrino**" que en tono medio romántico y medio nostálgico evoca la el pasado reciente de dos hermanos; " **El ultraje**", donde los hijos de un matrimonio deciden castigar físicamente al progenitor; " **Mamá Alba**", cuya protagonista homónima se convierte en la iniciadora sexual de tres hermanos menores; " **Hijos inquietos**", y " **Mi antigua sirvienta**".

Un hecho que podría resultar curioso, es que a pesar de su fuerte contenido poético e intimista, los relatos de **Vargas Vicuña** no enseñan la cara juvenil del mundo andino. Esto es normal si consideramos la mayoría de sus personajes son figuras arquetípicas que no tienen nada que ver con el mundo visto por la infancia o la juventud. Los personajes de **Vargas Vicuña** no tienen edad determinada, y se puede relacionar su visión de la realidad ocn ninguna etapa del crecimiento humano, como ocurre con **Ribeyro**, **Zavaleta** y **Congrains Martín**.

A imagen del protagonista de la guerra del niño todos los personajes juveniles e infantiles de **Zavaleta** parecen estar liberando una batalla ineficaz a favor de la construcción de una nueva sociedad. A pesar de su corta edad, estos personajes presentan una madurez psicológica capaz de generar esperanzas de futuro. Si, como decía el escritor se trata del propio Perú que está a punto de nacer, entonces estos personajes dejan una ventana abierta para un futuro optimista.

A lo largo de este capítulo, hemos comprobado cómo el neorrealismo es el principal modo de representación de la realidad peruana de los años 50. En su vertiente urbana, ha quedado reflejada su predilección por la temática de la marginalidad urbana, fenómeno novedoso en América Latina dentro del contexto del medio siglo. Además, con Ribeyro, hemos obtenido distintas visiones de una misma ciudad de Lima, según que la perciban los marginados o los miembros de la clase dominante.

Asimismo, el problema de la marginalidad relacionada con la distribución los espacios ha sido objeto de un detenido análisis. En este punto, hemos llegado a la constatación de que los personajes urbanos ocupan el espacio que corresponde a su posición en la escala social.

En cuanto a los personajes del neorrealismo urbano, el hombre marginal ocupa una posición preeminente en los relatos urbanos. Al referirnos a la abundante presencia de personajes juveniles e infantiles, hemos propuesto una nueva explicación que tiene que ver con la evocación de los recuerdos de juventud como principal fuente de inspiración para muchos escritores.

En su vertiente provinciana, hemos tenido la ocasión de comprobar cómo el neorrealismo se afirma como más innovador, más profundo en su caracterización, gracias fundamentalmente a la incorporación de varias estrategias como los procesos mentales, el enfoque perspectivista etc...

Como también ha quedado claro, **Zavaleta** es el máximo exponente de esta vertiente, aunque también participa de la vertiente urbana. De la misma forma, también un escritor eminentemente urbano como **Ribeyro** participa curiosamente con buenos relatos de esta narrativa de ambiente provinciano. Esta primera constatación nos permite establecer la versatilidad como característica más destacable de los escritores del 50.

Pero esta versatilidad no se limita a la modalidad neorrealista. Como veremos en el siguiente capítulo, los escritores del 50 son capaces de pasar de un relato realista a otro completamente fantástico.

CAPITULO II

**LOS CUENTOS FANTASTICOS:
OTRA VISION DE LA REALIDAD**

A pesar de que el realismo social es el modo de representación dominante de la literatura peruana, de vez en cuando, han surgido algunos esbozos de narrativa fantástica. Fundamentalmente en la década de los 50, por vez primera, gracias al descubrimiento de la literatura urbana, esta modalidad fue practicada con cierta continuidad por algunos miembros de la nueva generación.

La implacable realidad social andina del medio siglo e incluso del período anterior tiene sin duda algo que ver en la ya subrayada predilección de los escritores por la literatura de carácter testimonial, en detrimento de la llamada literatura de ficción pura. Por desgracia, el escritor ha de responder muchas veces a la demanda y a los deseos del público lector. La literatura fantástica, muchas veces sin razón, y a veces con fundamento, siempre ha sido vista con bastante recelo por considerarla muchos críticos peruanos como escapista con respecto a la realidad social.

La crítica literaria, por la influencia que siempre ejerce sobre el público, tiene buena parte de la culpa en la escasa práctica de la narrativa fantástica en el Perú. Pero en el fondo, la modalidad realista y la modalidad fantástica no son sino dos categorías estéticas, dos maneras distintas de ver el mundo y de interpretar la realidad.

Mientras el narrador realista desarrolla el enfrentamiento entre la vida privada de un ser y la vida social, fiándose de los cinco sentidos y llegando a adivinar, tal un dios - pensamos sobre todo en el realismo de Balzac - el pensamiento de sus personajes, el narrador fantástico se entromete en la intimidad de la mente,

descubriendo los conflictos interiores del ser humano frente a sí mismo y frente a esta misma realidad. Hay sin duda una diferencia fundamental entre las dos modalidades narrativas, que tiene que ver con la forma de proceder.

Lo fantástico no sólo es la expresión de lo sobrenatural; irrumpe, muchas veces, del enfrentamiento entre el ser y su propia mente o con el mundo que le rodea. Lo fantástico alcanza e intenta testimoniar la realidad onírica de las personas. La literatura realista siempre ha sido vista como el modo de narrar por excelencia del siglo XIX, mientras que lo fantástico es el modo actual de narrar. Los relatos de espectro y el mismo fenómeno de los fantasmas eran considerados como realidad en el siglo XVIII. En cambio, en el presente siglo, ese tipo de relatos recibe el epíteto de fantástico. La realidad es por lo tanto un concepto dinámico. El mundo ha conocido tantas mutaciones, la realidad ya no es lo que era ni lo que parece y, la Historia es tan vertiginosa que el Hombre ni siquiera se entera de su paso, los valores y los dogmas se tambalean, la humanidad está más que nunca amenazada en su supervivencia, y con Ribeyro, podemos hacer esta escéptica afirmación:

"Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la

fantasía o la alucinación" ¹.

Si el mundo es ambiguo, las personas son impenetrables y la realidad se parece más bien al sueño, la actitud del narrador fantástico es intelectualmente más sincera y más contemporánea, es decir más acorde a la realidad actual, al dudar de los cinco sentidos y al cuestionar siempre las apariencias, desconfiando de la superficialidad de las cosas. Las últimas noticias que se producen en el mundo confirman que vivimos la era de la irracionalidad. Una realidad irracional sólo puede ser referida de un modo irracional, es decir fantástico. Es por lo tanto difícil justificar el sostenido desprecio de la crítica y de los propios escritores peruanos respecto de la narrativa de expresión fantástica.

El narrador fantástico afirma de un modo sereno y con implícita honestidad intelectual, la inescrutabilidad de la vida y de la mente humana. La actual vigencia de escritores desaprobados en su tiempo como Kafka y Camus ponen de manifiesto las mutaciones que ha conocido el mundo en el presente siglo. Albert Camus, en una frase que hoy día puede considerarse profética, hacía el siguiente diagnóstico de nuestro siglo XX:

"El siglo XVII fue el siglo de las matemáticas, el XVIII el de las ciencias físicas y el XIX el de la biología. Nuestro siglo XX es el siglo del miedo".

Ahondando en el mismo sentido, Nathalie Sarraute

¹ Julio Ramón Ribeyro. Las prosas apátridas. -Barcelona: Tusquets Editores.-1985.

calificaba el siglo XX como "la era del recelo". Baquero Goyanes justifica plenamente esta afirmación del escepticismo del mundo contemporáneo:

"El narrador de nuestros días gusta de acentuar lo que de misterioso, inaprensible hay en toda existencia humana, referida a la de los demás, actuando las unas frente a las otras como esos cambiantes espejos de que hablaba Durrell" ².

En parte, la referida actitud recelosa de los escritores peruanos para con lo fantástico se podría entender en la medida en que son conscientes de que el público no está dispuesto a consumir una literatura de ficción pura. Una literatura donde los lectores no puedan identificar claramente los motivos de su mundo cotidiano, de su propia vida, tendría poco éxito en un país donde la realidad más cruda siempre ha presidido el ejercicio de la narrativa.

En efecto, ¿qué editorial peruana se arriesgaría en aquel entonces, a publicar un libro que no tuviera un referente eminentemente realista? Pero la Literatura no debe ser confundida con la Sociología. René Wellek apreciaba muy bien esta diferencia entre la Literatura y la realidad social cuando advertía:

"Hay grandes obras literarias que tienen escasa relación con lo social, o ninguna; la literatura social sólo es una clase de literatura, y no es fundamental en teoría de la literatura, a menos que se

² Mariano BAQUERO GOYANES. Estructuras de la novela actual.-Barcelona: Planeta.-1970.

sustente la opinión de que la literatura es fundamentalmente imitación de la vida tal cual es, y de la vida social en particular. Pero la literatura no es sucedáneo de la sociología ni de la política. ~~Tiene~~ su propia justificación y finalidad"³.

Afortunadamente, los escritores peruanos del 50 han comprendido este matiz y, desde esta segunda mitad del siglo, las cosas parecen haber cambiado: con la adopción consciente de la modalidad fantástica, la literatura peruana parece haber entrado en el período de la modernidad. Son cada vez más numerosos los adeptos, tanto lectores como escritores peruanos, de esta modalidad fantástica de la narrativa.

En este contexto, el descubrimiento tardío de los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, y de las primeras traducciones de Kafka, además de la novedosa exploración de la temática urbana pueden considerarse como una motivación decisiva para la práctica de la modalidad fantástica. En efecto, lo fantástico sólo se puede dar en un ambiente urbano, donde la vida está sujeta a una racionalidad aparentemente inexpugnable. A lo fantástico siempre se le ha relacionado con la poética de lo urbano.

Tan sostenido ha sido el desprestigio por la narrativa fantástica en el Perú que es casi imposible encontrar un estudio monográfico sobre los cuentos fantásticos de Ribeyro por ejemplo, que constituyen, en cantidad y en calidad, la segunda modalidad narrativa de la generación del 50.

³ René Wellek y Austin Warren.-Teoría literaria.-Madrid: Gredos.-1959.

James Higgins dedica unos apuntes a los cuentos "La insignia" y "Demetrio", que califica simplemente como la escenificación de "La vida domesticada" y del "serreno escepticismo" del ser humano ⁴. Wolfgang A. Luchting, el crítico ribeyriano más prolífico, infatigable y exhaustivo, no dedica sino unas líneas, desde la pura perspectiva del realismo social, a los cuentos "La insignia" ⁵ y "Silvio en el rosal" ⁶.

"El baúl" de Felipe Buendía, uno de los cuentos fantásticos ya clásico de la literatura peruana no ha sido aún estudiado como lo que es, es decir, un relato fantástico y no realista.

En términos de Juana Martínez, en un artículo de carácter pionero sobre lo fantástico en la década de los 50, siguiendo a su vez una propuesta pionera del antólogo Harry Belevan ⁷, los verdaderos antecedentes peruanos de la modalidad fantástica deben buscarse en los albores del presente siglo. Este trabajo rompe con una marginación de largas fechas, de los relatos fantásticos peruanos.

⁴ James Higgins.-Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.-Lima: Universidad Católica.-1991.

⁵ Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila Editores.-1971.

⁶ Wolfgang A. Luchting.-Estudiando a Julio Ramón Ribeyro.-Frankfurt: Vervuert.-1988.

⁷ Harry Belevan.-Antología de la literatura fantástica peruana.-Lima: Universidad Nacional de San Marcos.-1977.

Estos antecedentes se encuentran en cuentos publicados por escritores no precisamente fantásticos, sino más bien modernistas, como Clemente Palma, con sus Cuentos malévolos (1904), Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón y César Vallejo. Afirma la investigadora:

"Clemente Palma es, pues, la figura que remite a la génesis de la expresión fantástica en el Perú y a la inauguración de una tendencia que conecta con la obra de Poe, Hoffmann, Maupassant y los maestros rusos del siglo XIX" ⁸.

Tras esos tímidos esbozos iniciales, más bien accidentales que decididos, la narrativa peruana de expresión fantástica encuentra paradójicamente, en las nuevas condiciones sociales de los 50 una inagotable fuente de inspiración. En efecto, esta década ve introducirse grandes novedades en lo que se refiere a la configuración y de la propia identidad de las clases sociales, ya subrayadas en la primera parte del estudio.

⁸ Juana Martínez.- "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano" en La Literatura fantástica en España e Hispanoamérica. Edición crítica de Enriqueta Morillas.- Madrid: Quinto Centenario.-1991.

Otros críticos han coincidido en constatar la escasa práctica de la narrativa de expresión fantástica por los escritores peruanos, señalando a los escritores modernistas como los iniciadores de esta modalidad. Entre estos críticos, podemos mencionar a José Miguel Oviedo en su Narradores peruanos, Caracas: Monte Avila Editores.-1968; y Francisco Carrillo en su Cuento peruano, 1904-1971.-Lima: Editorial Biblioteca.-1971.

La generación del 50 es pues la que por primera vez practica y maneja con cierta dedicación y la literatura de expresión fantástica. Precisamente las referidas innovaciones en la configuración de la sociedad urbana harán que los relatos fantásticos de la generación del 50 estén íntimamente relacionados con la temática social. Siempre se podrá observar esta íntima relación de lo fantástico con la temática urbana sobre todo, pues la literatura fantástica se da, fundamentalmente, en la urbe.

Juana Martínez ve en lo fantástico peruano de los cincuenta un fiel reflejo de:

"una Lima regida por un profundo pesimismo existencial, avalado por las cuitas de unos personajes marginados y destinados inexorablemente al fracaso" ⁹

Salvo algunas excepciones, concretamente las de Luis Loayza, José Durand y Manuel Mejía Valera ¹⁰, los escritores fantásticos del 50, como Ribeyro, Buendía,

⁹ Juana Martínez, op.cit.

¹⁰ Estos últimos no empiezan a publicar hasta la década de los 60; aunque la crítica les considera miembros de la generación del 50, no entran en nuestra propia limitación del corpus que sólo tiene en cuenta la década inicial de la generación.

En cuanto a José B. Adolph, también incorporado a la generación del 50 desde los años 60, desarrolla una especie de narraciones fantásticas basadas en la ciencia-ficción, y en la obsesión sobre el tema del tiempo y de la eternidad.

Alejandro Arias, no abandonan el referente realista. Los escritores fantásticos de los 50 parten y se valen de esos temas realistas para proponer al lector una visión distinta y novedosa de la vida cotidiana, siguiendo lo que Enriqueta Morillas llamaba, en relación con Julio Cortázar, "la familiaridad con lo fantástico", donde la percepción de la realidad preside y orienta constantemente la concepción literaria ¹¹.

Aplicándolo al psicoanálisis Freud calificó este fenómeno de "inquietante familiaridad" ("Unheimliche"). Freud también relacionaba esta inquietante familiaridad con la vida real, cuando escribía:

"La inquietante familiaridad nace en la vida real cuando complejos infantiles rechazados se reaniman por alguna impresión externa" ¹².

Los narradores fantásticos de la generación del 50 son conocidos ante todo como aquellos que mejor manejan el neorrealismo urbano. Ribeyro por ejemplo es considerado por la crítica como uno de los mejores cuentistas realistas de la historia de la literatura peruana. Pero muchas veces, los críticos han menospreciado su dominio de la novela, género en el que ha demostrado sus mejores dotes de técnica narrativa. Desde esta caótica realidad urbana, el escritor construye un mundo que hoy día se puede calificar de "ribeyriano".

¹¹ Enriqueta Morillas.-El relato fantástico en España e Hispanoamérica.-Madrid: Quinto Centenario.-1991.

¹² Sigmund Freud.-Lo siniestro.-Barcelona: José de Olañeta.-1979.

Por ello muchos de los escritores del 50 han rechazado enérgica y reiteradamente las críticas de escapismo dirigidas contra ellos por cierto sector de la crítica, sin duda poco atentos al aspecto eminentemente social de los cuentos de ficción pura tan de moda en el Río de la Plata por el tardío descubrimiento del argentino Jorge Luis Borges, introductor a su vez de las obras de Kafka. Es que la literatura peruana siempre ha sido dominada por la modalidad realista.

Unicamente Luis Loayza, José Durand, José B. Adolph y Manuel Mejía Valera han roto esta referida armonía generacional, en relación con la modalidad fantástica, porque practican un estilo similar al de Borges, al que por otra parte admiran abiertamente. Se trata de un estilo cargado de especulaciones retóricas y sin ninguna motivación realista ni social.

Pero estos escritores, con Loayza en la cabeza, van aún más lejos que el propio Borges, ya que prescinden definitivamente de lo social, para encerrarse en un laberinto de especulaciones retóricas. Sin embargo, la mayoría de los cuentos de ficción, los de Ribeyro, Alejandro Arias y Felipe Buendía, confirman que lo fantástico es una simple actitud - por supuesto distinta al realismo superficial e ingenuo - ante la realidad social, y traen un desmentido formal a las reflexiones de Todorov que desligaba expresamente la literatura fantástica de lo social.

Con los escritores del 50, la narrativa fantástica incorpora la temática social como fuente de inspiración. Los sentidos engañan, la realidad no debe ser sólo lo que

percibimos mediante los cinco sentidos y, para Julio Cortázar, "lo fantástico no es sino la cara oculta de la vida". Los narradores fantásticos de la generación vuelven a incidir en las recurrentes transgresiones de la realidad. Estas desembocan en la misma irrealidad, porque entienden que lo fantástico supone una actitud intelectual que desconfía de los cinco sentidos e indaga angustiosamente el caos vigente.

Aparentemente sin proponérselo, Julio Ramón Ribeyro, en sus cuentos fantásticos, hace suya la visión de Pierre Georges Castex que relacionaba lo fantástico con los estados mórbidos de la conciencia, los cuales, en los fenómenos de pesadilla o de delirio, proyectan ante sí imágenes de angustias y de terrores.

Para este ensayista francés, lo fantástico parece reflejar un fondo de angustias derivadas de una situación sociopolítica confusa y a veces alarmante ¹³. Más tarde, P.G. Castex completaría esta luminosa definición de lo fantástico afirmando, de acuerdo con la mayoría de las reflexiones anteriores:

"Le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne" ¹⁴.

La mayoría de los críticos y teóricos de lo fantástico coinciden en señalar esa ruptura del orden preestablecido que se produce en el relato fantástico. De hecho, únicamente la construcción de un cuadro y de un ambiente realistas

¹³ Pierre Georges Castex. - Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. - Paris: José Corti. - 1951.

¹⁴ op.cit.

puede permitir una irrupción transgresiva, como ocurre en la mayoría de los relatos fantásticos de los 50 en Perú. Roger Caillois corrobora esta visión, cuando antepone la imagen de la coherencia universal y de un mundo sin milagros al advenimiento de lo fantástico ¹⁵.

En el caso de la generación peruana de los 50, podríamos afirmar que lo fantástico irrumpe en sus relatos desde la realidad histórica de un clima de angustia, generado por circunstancias sociopolíticas de crispación que se apodera de la sociedad entera. La llegada al poder del general golpista Manuel Odría, la ridícula revolución industrial y el paradójico desarrollo del país, el surgimiento de nuevas clases difíciles de situar en la jerarquía social, todas estas circunstancias introducen en la realidad social urbana del Perú nuevas incógnitas que los escritores reflejarán serena y angustiosamente a través de la modalidad fantástica.

La ficción siempre tiene esta capacidad de indagar e incluso superar la realidad. La realidad internacional de la segunda posguerra y la propia realidad urbana peruana parece convertir a los escritores en escépticos empedernidos. La modalidad fantástica les sirve a los escritores, de alguna manera, para cuestionar la realidad social y cotidiana, transgrediéndola o superándola.

Las transgresiones de la realidad por parte del relato fantástico, fundamentalmente desde la perspectiva de sus categorías esenciales que son el tiempo, el espacio y la

¹⁵ Roger Caillois.-Anthologie du fantastique.-Paris: Gallimard.-1966.

personalidad, como lo subrayan los críticos Rosalba Campra¹⁶, Roger Caillois¹⁷, y Pierre Georges Castex¹⁸. Las estudiaremos detalladamente, conectándolas siempre con los aspectos de la realidad que los escritores pretenden trascender.

¹⁶ Rosalba Campra.-"Il fantastico. Una isotopia de la trasgresione". Torino: Strumenti Critici.-XV, 45, junio de 1981.

¹⁷ Roger Caillois.-Imágenes, imágenes...Sobre los poderes de la imaginación.-Barcelona: Edhasa.-1970.

¹⁸ P.G. Castex.-Le conte fantastique en france de Nodier à maupassant.-Paris: Corti, 1951.

I-Aspectos transgresivos

Pierre Georges Caster, Roger Caillois, y Rosalba Campa han destacado las transgresiones de las categorías de lo real como manifestación fundamental de lo fantástico. Las examinaremos a la luz de algunos relatos fantásticos del medio siglo peruano. Esas categorías fundamentales de lo real son el tiempo, el espacio y la personalidad.

1.1. Tiempo y espacio

Lima es una ciudad límite donde la frontera entre lo visible y lo invisible, el pasado y el presente, resulta borrosa. Por otra parte, los narradores la presentan como "la ciudad de los sueños imposibles", un monumento a la duda y al escepticismo. Para Todorov, el mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran en el relato fantástico, y sus categorías fundamentales - es decir el tiempo y el espacio - se modifican en consecuencia.

En Lima, los espacios físicos se convierten en espacios psicológicos, y a veces en mundos de ficción, mientras que los espacios mentales cobran existencia real.

En un cuento eminentemente fantástico como "Ridder y el pisapapeles" de Julio Ramón Ribeyro, el espacio real sufre una transgresión inusitada, y el tiempo histórico se ve invadido por el tiempo fantástico; en "Demetrio", también de Ribeyro, el límite entre pasado, presente y futuro ya no es necesario, porque el personaje es capaz de vivir un tiempo interior y subjetivo que no corresponde forzosamente al tiempo solar, que a su vez es real por definición.

Los viajes al pasado o al futuro son frecuentes, igual que las máquinas del tiempo y las alteraciones del orden temporal, del sentido de las agujas del reloj, o el estancamiento del tiempo. En el cuento ya consagrado de Felipe Buendía titulado "El baúl" ¹⁹, el espacio y el

¹⁹ Utilizamos aquí la primera versión de "El baúl", en forma de cuento, publicada por Harry Belevan en su Antología del cuento fantástico peruano.

Posteriormente a esta primera versión, el autor

tiempo se dislocan y coinciden de nuevo e inexplicablemente.

En este relato lleno de alucinaciones, Lima es una y múltiple, continente y contenido a la vez, y el tiempo, presente y pasado. Un personaje marginado y miserable, sin empleo ni casa, con una existencia sin sentido, es obligado a meterse en un baúl para no molestar a una pareja de enamorados borrachos.

Pero tan pronto como se encierra en el baúl, se cerrará la puerta a toda posibilidad de manifestación racional, porque el personaje ya no estará en un baúl ni en este mundo racional en que hace poco vivía, sino en un ascensor "de tamaño gigante": el espacio se amplía sorprendentemente, adquiriendo proporciones ilimitadas: pronto, el protagonista ya no se encuentra en Lima, en la habitación de su amigo Verme, sino en la lejana China.

De repente, su existencia adquiere para él "un sentido", pero pierde también "el orden" normal que le caracterizaba, cuando una voz casi de ultratumba, le ordena:

"Es hora de que me diga a qué piso va".

Esta frase se convierte casi en una amenaza para quien se sabía solo en un baúl. El nuevo espacio donde le ha llevado el ascensor fantástico es un microcosmos que carece de coherencia interna, y reviste un carácter deprimente para la personalidad del recién llegado, que lo percibe exactamente como si de un laberinto se tratase.

publicó una segunda versión en forma de "short story", que, a nuestra opinión, parece no tener la misma densidad que la primera.

En efecto, todos los detalles remiten a un mundo al revés y sin coherencia interna que recuerda el universo kafkiano: pasillo extenso y mal alumbrado, estancia vacía al fondo, ocupada por seres vivos - lo que supone también la posible existencia, textualmente no explícita, de seres no vivos, o fantasmas - estancia blanquecina con olor a desinfectante - lo que hace pensar en un depósito de cadáveres -, mesa de operaciones o algo similar etc...

Un mundo donde conviven vivos y muertos no puede ser el Perú, sino un espacio fantástico. Una vez que todas las condiciones están reunidas para la irrupción de lo sobrenatural y que el terror ha invadido el espíritu del recién llegado, condicionándolo, proceso precipitado por las palabras intimidatorias de los seres siniestros de este mundo irreal que parecían aguardar su llegada, éste intenta, en vano, una rebeldía, porque aquí no imperan las leyes físicas.

Cuando cree golpear contra la puerta del ascensor que lo llevó a este laberinto, se da cuenta de que está golpeando al propio baúl que le sirvió de puerta estrecha. La voz de su amigo Verme, ya convertida en voz de ultratumba, le ordena, "desde el otro lado de la puerta metálica":

"¿Quieres quedarte quieto? ¿No te das cuenta que estás soñando?"

A continuación se produce una intersección de la realidad con la irrealidad, el mundo y el tiempo del sueño entran en contacto con el espacio y el tiempo reales, conforme a la teoría de Todorov anteriormente referida.

Al pretender regresar a su espacio de origen, siempre por medio del ascensor mecánico, ya convertido en una "máquina del tiempo" y en una "nave espacial", el personaje aterriza más bien en el corazón de China, donde la azulidad transfigura los seres y las cosas.

En esta enigmática China no se está viviendo en el mismo siglo que en Lima, pues el personaje observa, alucinado, las características propias de un tiempo remoto:

"juraría que estábamos en otra época, pues incluso pasaron junto a mí dos soberbios guerreros de bigotes de guías interminables y fulgentes cimitarras, provistos de sombreros imponentes como templos".

El ascensor, que debe ser visto aquí como una máquina del tiempo, no es sin embargo un artefacto de ciencia ficción. En él se condensan el espacio y el tiempo, dos categorías fundamentales del mundo físico, que además se han visto alteradas considerablemente en el mundo irreal. El tiempo y el espacio se dilatan incomprensiblemente.

Además, el tiempo parece aquí definitivamente detenido. Pero lo único que preocupa al personaje es volver a la realidad, al tiempo presente, porque la realidad se convierte para el hombre en lo que el cordón umbilical representa para el feto cuando el personaje extraviado afirma:

"Quería intentar el ingreso en aquel edificio y recuperar mi encierro en el baúl, a fin de incorporarme a la realidad que había perdido y que me era tan cara".

Por lo menos este personaje tiene conciencia de la

irrealidad del mundo donde ha sido trasladado. Al contrario de los personajes kafkianos que se conforman con la atmósfera deprimente que les rodea, el de Felipe Buendía no adopta una actitud tendente a la resignación, sino que se rebela. La historia está plagada de pequeñas y banales anomalías, pero éstas nunca son tomadas como norma por el personaje. Se niega a resignarse frente a este "orden impuesto", que es, en sus características, sobrenatural.

Sus esfuerzos por reincorporarse a la vida real son vanos, ya que su regreso a este mundo también será casual; pero estos esfuerzos empiezan a tener algún fruto, cuando por primera vez, en ese mundo tan incoherente, se encuentra con una persona aparentemente de carne y hueso y que, además, es un conocido suyo: el doctor Lao, embajador de la China "en mi [su] país" que se propone ayudarle, acompañándole a su casa de Lima.

Este último detalle le lleva a darse cuenta de que no se encuentra en China, sino en pleno Barrio Chino de Lima. De esta forma tan incomprensible, un viaje que empezó en un baúl, siguió en un ascensor, se acaba en el coche de un diplomático chino, es decir, de una forma aparentemente realista. Ahora el protagonista tiene la sensación de haberse encontrado nuevamente con su mundo familiar.

Sin embargo, al volver a la realidad, el personaje se da cuenta de que Lima ya no es la misma, su fisonomía ha cambiado y "parece que se han efectuado mejoras en la ciudad". Es entonces cuando el doctor Lao, ahora guiando a un limeño en su propia ciudad, le hace esta extraña revelación:

"En efecto. Ha pasado mucho tiempo durante su ausencia".

De nuevo, el tiempo se revela como una categoría inaprehensible, fugaz y muy subjetiva de la realidad, porque, al acercarse a la casa de su amigo Verme, punto de partida de su largo periplo imaginario, oye los gritos de júbilo de la misma mujer que se reía cuando él estaba obligado a encerrarse en el baúl.

Esta es una duda que no se despejará, ni para el lector, ni para el personaje: ¿ha salido realmente el personaje de Lima? ¿Cuánto tiempo ha estado ausente? Felipe Buendía prefiere no introducir una "lógica de última hora", que pueda explicar racionalmente lo ocurrido, y deja en suspense estas interrogantes. Para Todorov, estas interrogantes finales serían la clave para conseguir el efecto fantástico. El lector permanece en la duda entre una alucinación, motivada por una percepción subjetiva del tiempo y del espacio, o un viaje real.

Pero el cuento, aunque fantástico, demuestra un profundo conocimiento de su ciudad por parte del escritor, su arraigada limeñidad, una ciudad cuyos detalles realistas trasciende a fuerza de imaginación y de delirio.

Felipe Buendía enseña la cara oculta de la ciudad, sus límites insospechados, sus dimensiones mágicas. Es también un ejercicio intelectual y sutil para escapar a la acuciante realidad del espacio y del tiempo.

Hablar de Ribeyro como narrador fantástico podría parecer una contradicción, tratándose de un escritor cuyo estilo es conocido sobre todo como realista. Se trataría de ofrecer una lectura completamente distinta a la del neorrealismo urbano que todos le achacan. Con Ribeyro, se impone una nueva forma de lo fantástico, despojada de grandilocuentes efectos de terror y de espanto, de sofisticadas máquinas de tiempo y de conjeturas futuristas.

El escritor modifica pues la naturaleza de sus enunciados. Si Ribeyro observa la actitud casi pasiva del ser humano, su falta de reacción frente a las vicisitudes, no deja de indagar su lado libidinoso, sus relaciones poco inteligibles con la realidad espacio-temporal, la cual ha pasado a adquirir un estatuto inusitado.

Todo el arte de Ribeyro consiste en dejar la duda suspendida sobre el personaje y sobre el lector, como si se tratase de una amenaza del ser o no ser, de la "cosa" o la "nada", del aquí o allí, del ahora o nunca. Su fría e incluso cruel objetividad ilumina sin embargo el misterio y se torna en amenaza para quien lee y vive sus historias. Las historias fantásticas de Ribeyro son vividas por el lector como si le fueran propias.

En relación con las transgresiones del tiempo, Ribeyro escribió un relato que lo acredita como un gran conocedor de la temática fantástica; se trata de "Demetrio", una historia cuyo personaje homónimo, un ilustre escritor, "escribía su diario por adelantado". Ya desde esta frase inicial, el narrador nos sitúa en el dominio de lo inexplicable.

No sólo lo escribía por adelantado, sino que vivía los grandes acontecimientos de su vida por adelantado, en un tiempo personal, interior y subjetivo que el narrador distingue claramente del tiempo real, o el tiempo solar, convencional por definición.

Después de su muerte en 1945, se descubre en su diario que en 1948, es decir posteriormente a su muerte, Demetrio asistió al entierro de su amigo Ernesto Panclós, en 1949, tomó el tren para visitar el museo de Oslo, en 1951, estuvo en Alemania en un viaje romántico, donde dejó un hijo física y espiritualmente muy parecido a él, fruto de su romance con una joven alemana.

En 1953, es decir en el futuro inminente, en el mismo día en que se narra la historia, está previsto que haga una visita al propio narrador. De alguna forma, se podría decir que Demetrio vivía póstuma pero subjetivamente su propia vida. Todos los datos parecen coincidir con la realidad, ya que el propio narrador se ve involucrado en el extraño diario, excepto la visita que allí se anuncia, y que aún no ha tenido lugar, así como las fechas cronológicamente imposibles en que se produjeron los hechos, ya que el propio Demetrio ya había muerto.

Pero el narrador, convencido aunque también "desconcertado", explica este posible desfase de fechas, este "lío de calendarios y almanaques" por una presunta convencionalidad del calendario oficial, que no coincidiría con el calendario personal y subjetivo de Demetrio, ni con el de cualquier ser humano:

"Esto no quiere decir, sin embargo, que dichas fechas coincidieran con las del calendario oficial. El calendario oficial me ha llegado a parecer, después de lo ocurrido, una medida convencional del tiempo, útil solamente como referencia a hechos contingentes- vencimiento de letras de cambio, efemérides nacionales- pero completamente ineficaz para medir el tiempo interior de cada persona que, en definitiva, el único tiempo que interesa".

Simple lógica textual, pero se trata de una lógica eminentemente subjetiva y de última hora, se podría pensar. Sin embargo, como se pregunta el propio narrador, si es posible pensar muchos actos futuros en un segundo ¿cómo se pueden realizar los mismos actos en un solo segundo? ¿Simple coincidencia o adivinación no ajena al temperamento algo delirante de los artistas, simple locura, equivocación en el manejo de las fechas o también prospección de la conciencia?

Al final, introduciendo un largo tratado filosófico casi convincente sobre la subjetividad de la percepción temporal, el narrador recurre a unos ejemplos sacados de la realidad y de la filosofía bergsoniana sobre el concepto de "duración real" para explicar lo ocurrido.

¿Quién no ha vivido, en efecto, unos momentos de angustia o de terror que le han parecido una eternidad? O en cambio, ¿quién no se ha quedado con buen sabor de boca porque un período extremadamente feliz le ha resultado demasiado fugaz?

El fluir ininterrumpido de nuestros pensamientos es,

para Bergson, la "durée", un proceso creativo de evolución que por sí solo no conduce al análisis lógico, intelectual ni objetivo. La "durée" o tiempo psicológico es el punto clave del fluir de la conciencia. Esta duración, este tiempo interior, personal y subjetivo es el que vivió Demetrio, en clara oposición al tiempo cronológico cuya muerte proclama solemnemente.

Para el personaje de Ribeyro, que parece sacado del molde de la filosofía bergsoniana, las horas, los días, los meses, los años y aún el futuro constituyen una representación meramente simbólica del tiempo. El verdadero tiempo no se puede medir ni por los cronos ni por los calendarios. El verdadero tiempo, presidido por la subjetividad y la escrutabilidad se puede anticipar o recuperar. El tiempo medido se convierte en simple espacio, pierde su cualidad esencial.

La célebre novela de Marcel Proust, uno de los novelistas que mejor desarrollaron la técnica del fluir de la conciencia, A la recherche du temps perdu, por ejemplo, escenifica la dilatación indefinida pero subjetiva del tiempo.

Paralelamente, muchas son las novelas que condensan en pocos párrafos una historia objetivamente interminable en su duración. La película (y la novela) "El día más largo" por ejemplo es una escenificación del tiempo que parece detenido; también la novela fantástica de Mickael Ende, La historia interminable es una dilatación subjetiva de un tiempo plagado de circunstancias difíciles y adversas.

Según la lógica textual del cuento de Ribeyro, existe

en la vida interior del ser humano un cronómetro incorporado que mide los acontecimientos propios según que le parezcan buenos o malos. Para el narrador, cada persona vive su tiempo subjetivo que no se corresponde con el tiempo solar:

"Nuestra duración interior no se puede comunicar, ni medir, ni transferir. Es factible vivir días en minutos e inversamente minutos en semanas. Los casos son frecuentes, como es sabido, en los fenómenos de hipnotismo o en los estados de sobreexcitación o de éxtasis producidos por el amor, el miedo, la música, la fiebre, la droga, o la santidad. Lo que no me explico es cómo puede trasladarse esta duración subjetiva al campo de la acción, cómo se concilia el tiempo de cada cual con el tiempo solar. Es muy corriente pensar muchas cosas en un segundo, pero ya es más complicado hacerlas en ese lapso".

La historia, aparentemente perteneciente al dominio de la locura, de la prospección de las conciencias, del error o del delirio, conoce sin embargo un desenlace real. A las doce de la noche, justo cuando el narrador está a punto de concluir su relato, Demetrio - ya convertido en personaje de carne y hueso,- se presenta a su casa para cumplir con la visita anunciada en el diario.

De esta manera el largo período de escepticismo, tan común a los personajes ribeyrianos, se salda positivamente. Sin embargo, la aparición de Demetrio que había muerto hacía ya ocho años, no es vista como la de un fantasma, sino como una puesta en tela de juicio de todas las ideas recibidas sobre el concepto de realidad, de tiempo y de

calendario. El narrador no ve en esta aparición de Demetrio una manifestación amenazadora.

Este cumplimiento de las previsiones de un diario escrito por adelantado acaba de romper, sin embargo, con el orden preestablecido, con los calendarios convencionales, e instala definitivamente la duda en el espíritu del propio narrador que, hasta ahora, parecía convencido del hecho anormal. El relato está escrito alternativamente en el presente, el futuro, y el pasado, hecho que refuerza el aspecto perverso de la dimensión temporal.

En otro relato fantástico de Ribeyro, "Ridder y el pisapapeles", el tiempo cósmico y el cronológico se unifican sorprendentemente, desaparecen las fronteras artificiales y las fechas del calendario solar. Un joven peruano que vive en Bélgica emprende un viaje para entrevistarse con su ídolo literario, Charles Ridder, un escritor singular.

En efecto, las obras de Ridder, que parece haber perdido todo contacto con la realidad, son intemporales y universales a la vez, no tienen época y sus personajes no viven en ningún lugar del mundo; confunden temas, espacios, protagonistas, situaciones y momentos históricos:

"Intemporales, transcurrían [sus obras] en un país sin nombre ni fronteras, que podía corresponder a una kermesse flamenca, pero también a una verbena española o a una fiesta bávara de la cerveza".

Pero tan pronto como emprende el viaje a través de Bélgica, tendrá el joven peruano la perversa y extraña sensación de encontrarse rodeado por el paisaje de su país:

"No lejos distinguí un pedazo de mar plomizo y agitado que me pareció, en ese momento, una interpolación del paisaje de mi país. Cosa extraña, eran quizás las dunas, la yerba ahogada por la arena y la tenacidad n que las olas barrían esta costa".

La discusión entre Ridder y su joven admirador no tendrá desgraciadamente lugar, a pesar de la insistencia de éste; tal un fantasma que no quiere dar ninguna pista sobre sí mismo, Ridder guarda un silencio torturador y frustrante para su joven admirador; Ridder, el hombre de carne y hueso, no corresponde fielmente a la imagen heroica de sus personajes novelescos.

El cuento entero tiene su trasfondo en la alegoría de la desilusión: la realidad se encarga de desbaratar toda la ilusión que el joven admirador se había hecho de su ídolo, el gran escritor Ridder; sin embargo, la filosofía y la visión de la vida del legendario escritor son las que presiden todo el relato. Ridder no cree en la existencia del tiempo solar, ni en las fronteras físicas; para él, el espacio es uno, ilimitado e infraccionable. El joven reconoce en la mesa de su ídolo el mismo pisapapeles que un día arrojó en su tejado de Lima. Las razones de esta transgresión, las achaca Ridder a la unidad del espacio y del tiempo.

En nombre de esta unidad, un pisapapeles que el joven admirador arrojó una noche de luna llena en su tejado de Lima, para ahuyentar a los gatos en celo, cayó incomprensiblemente en el corral de Ridder, en plena Bélgica, y en la misma noche de la misma luna llena es

decir, instantáneamente.

Esta explicación supuestamente racional no deja de perturbar sin embargo al joven admirador. Al preguntársele en qué época y en qué mundo viven sus personajes, Ridder sólo hará otra pregunta retórica y evasiva:

"¿Epoca?, ¿lugar?"

Pero el propio Ridder no es un hombre de carne y hueso, sino una irrealdad como si de un personaje novelesco se tratase, insustancial como cualquier otro héroe de novela, tan irreal que resulta una mascarada de sus propios personajes:

"Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca".

El pisapapeles no es sin embargo un objeto mágico, ni una máquina del tiempo como el baúl de Felipe Buendía, sino que las fronteras entre dos continentes y las diferencias horarias entre Lima y esta localidad belga han sido borradas prodigiosamente. Y el recorrido entre Lima y la localidad provinciana de Bélgica se ha producido de una manera intemporal, es decir ignorando la existencia convencional de los cronómetros y de los calendarios. Por otra parte, Ribeyro confiesa que su cuento se basa en lo inexplicable. Como inexplicable ha de entenderse la presencia en casa de Ridder de un pisapapeles que nunca ha viajado por los medios convencionales de transporte.

Alejandro Arias utiliza también la temática del viaje realista para subvertir las coordenadas espacio-temporales. La ciudad de Lima es un espacio ilimitado. En "El ómnibus",

un autobús, ya convertido en una máquina de tiempo devora a la vez el tiempo y el espacio de la ciudad:

"El ómnibus volaba, con la prisa del chófer por dejar su turno. Esta noche, a las ocho, el 87 devoraba el espacio, con una carrera loca contra el tiempo".

Pero el punto de destino de esta carrera desaforada no es sólo un lugar, el terminal de la línea 87, sino también un tiempo, el pasado, con la excusa de que

"Su reloj había desaparecido, tal vez robado por algún hábil ladrón de los que frecuentaban el ómnibus en las horas de apretujamiento, sobre las exigencias funcionales de la administración pública".

Allí, en ese pasado donde han desaparecido los cronos convencionales, el protagonista tendrá la oportunidad de vivir su propia desgracia futura. Cómodamente sentado en una especie de butaca, vive su propio fin como si le fuera ajeno, y se entera de la noticia del accidente del 87, donde todos los pasajeros perecieron; aquí, los recuerdos son del futuro, y las adivinaciones, del pasado:

"La página - era de un diario - estaba allí ya, tendida como un fiel perro, a sus pies. Vio la fecha 10, y grandes titulares negros que cruzaban todas las columnas. Leyó: "Terrible accidente de ómnibus... Saldo trágico. Todos los pasajeros, incluido el conductor, perecieron en el gravísimo choque de ayer, 9, al precipitarse un pesado ómnibus de la línea 87, que salía del centro en dirección al puerto".

El tiempo aquí adquiere una dimensión inusitada, ya que la propia víctima del accidente lo vive como si todavía le

fuera a ocurrir. ¿Realidad o sueño, ilusión o verdad? Este cuento está basado en la creencia popular de que la mayoría de las víctimas de accidentes de tráfico viven su propia tragedia como si le fuera ajena: el alma de la persona en peligro abandonaría el cuerpo antes de producirse el choque. Hasta allí se limita la creencia popular.

Pero Alejandro Arias va más allá de una simple y banal creencia popular, y proclama implícitamente la muerte de los calendarios oficiales, la desaparición de los relojes y cronómetros, la temporalización del espacio. Cuando el chófer acelera el ómnibus de la línea 87 para recuperar el retraso temporal acumulado, no puede pensar que esta desaforada velocidad le lleva al tiempo cero, al no-tiempo, a la intemporalidad. Pero no se dice que esta intemporalidad se corresponda con la muerte física.

En "El espejo", también de Alejandro Arias, una actriz de treinta años que ha alcanzado la fama intenta recuperar la belleza que tenía a sus quince años, mediante el espejo que un día fue testigo de esta misma belleza. Pero esta belleza perdida es hoy una cualidad irrecuperable:

Allí se vio en la adolescencia como una llama juguetona y bravía, delgada de sueño y deseo, con el ansia secreta de ser la gran artista que era ahora".

Pero, desgraciadamente, el propio espejo no es sino una reliquia del tiempo, y la imagen de su belleza que un día captara se ha visto diluida con el paso del tiempo.

En el cuento, las referencias textuales a la novela A la recherche du temps perdu de Marcel Proust anuncian sin embargo la factibilidad de la recuperación del tiempo: se

puede recuperar inexplicablemente el tiempo pasado, o detener y alargar el instante presente, según la lógica del relato:

"Tiempo perdido y recuperado, vuelo en las noches del aplauso y en las rondas de júbilo traspasado por la pasión de Jennie. Ahora su cuerpo traslúcido quedó inmovilizado en el espejo de antaño. El espejo grabó su figura de ámbar y ópalo tibio, la dejó en su forma pura, mientras el cuerpo yacía como una lámpara extinguida".

1.2. El doble

El tema del doble es también objeto de una amplísima tradición fantástica. Forma parte del conjunto de creencias según las que, para Freud, los hombres habrían intentado explicar y comprender las extrañezas de sus vidas. Extrañados por el tipo de vida con el que se encontraban en sus sueños, los hombres primitivos lo habrían atribuido a la actividad secreta de un alter ego íntimo, que garantizaría su supervivencia más allá del Tiempo.

Para Todorov, el doble pertenece a los temas del yo, y es distinto al sosías cuyo uso cómico o vulgar provoca ciertas inquietudes hoy en día. De protector, se ha tornado, a lo largo de los años, en entidad maligna, inquietante y perversa.

Ribeyro maneja con mucha habilidad esta temática del doble en cuentos como "Doblaje" y "Los jacarandás", confirmando su papel de gran introductor de la narrativa fantástica moderna en la literatura peruana, tras los intentos de Clemente Palma.

En "Doblaje", el narrador empieza sus especulaciones con una teoría esotérica sobre el doble. Esta extraña teoría le habría sido sugerida por sus viajes a Oriente y sus numerosas lecturas de tratados de ocultismo, durante las que habría leído esta afirmación:

"Todos tenemos un doble que vive en las antípodas.

**Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles
tienden siempre a efectuar el movimiento contrario".**

Desde esta casi invitación a la aventura, el narrador construirá toda su trama. Primero marcará una diferencia entre el doble, más excitante para su curiosidad, y el sosías, que muchos famosos han usado para pasar desapercibidos, y que le parece más superficial que aquél. A raíz de esta excitante revelación, el narrador emprende un viaje desde Londres a las antípodas, que aquí corresponden a Sidney, la ciudad más al sur del mundo, donde vivirá una larga angustia ante la posibilidad de encontrarse con una persona idéntica a él, no sólo físicamente, sino espiritualmente.

Finalmente, tras fracasar en ese empeño casi prometético, se enamorará imprevisiblemente de una joven australiana, hecho que le llevará a prolongar su estancia en las antípodas. Pero la joven australiana da signos evidentes de haber estado con él antes, y en la misma casa, hecho que acabará con su paciencia. Pero el narrador no puede resistirse a dar una explicación mágica a este anodino incidente.

Al volver a Londres, tras una serie de incidentes aparentemente sin trascendencia, se da cuenta con asombro que su doble había efectuado simultáneamente el movimiento contrario, y había ido a su encuentro en Londres.

El cuadro que había dejado medio pintado está acabado con la destreza de un maestro, y hecho todavía más curioso, el retrato ejecutado que él mismo apenas había esbozado

coincide con la fisonomía de Winnie, mujer de la que se enamorara durante su estancia australiana.

Lo que pretende la lógica de la narración es que él ha estado ocupando el puesto de su doble australiano y que el rival de quien sospechaba en un ataque de celos no era, en efecto, sino él mismo, o su alter ego. Esta Winnie, que parece en un momento convertirse en la manzana de la discordia, no es sin embargo la misma de "Los jacarandás", aunque presenta también las mismas ambigüedades.

Aquí, Ribeyro ha echado mano de las teorías de una ciencia oriental, precisamente del ocultismo, para montar una trama sobre el desdoblamiento de la personalidad; pero la presencia del doble no representa ninguna amenaza real para el personaje, que lo acepta e incluso va a su encuentro, no sin inquietudes ante la idea de que existe en el mundo un ser idéntico a él, en lo físico, en lo espiritual y en el destino.

El doble existe efectivamente, según la lógica del relato, y se revela hacia el desenlace ya que ha dejado sus huellas físicas, pero en definitiva no existe para la otra parte del doble, porque siempre tiende a efectuar el movimiento contrario: nunca se verán ambos las caras.

El yo es uno y múltiple a la vez. Y si "el hombre nace doble", y si la posible multiplicación de la personalidad, para Todorov, es una consecuencia directa de la segregación entre espíritu y materia, la supresión de los límites entre sujeto y objeto se hace posible. Y como el sujeto ya está segregado del objeto, la comunicación es también posible aunque difícil, puesto que

"el doble siempre tiende a efectuar el movimiento contrario".

En otro cuento de Ribeyro, "Los jacarandás", la comunicación entre las tres versiones del mismo yo se realiza directamente, gracias al delirio del propio protagonista, profundamente afligido por el fallecimiento de su esposa. El doble aquí no efectúa el movimiento contrario ya que no se trata sino de un doble subjetivo, interior al propio protagonista. Más bien efectúa un viaje convergente, porque "la vida es un camino sinuoso que lleva a la muerte"; y asistimos a la unificación de las tres partes de un solo yo: en vez del doble, debemos hablar del triple subjetivo.

La historia es la siguiente: un profesor viaja en avión a Ayacucho, voz indígena que literalmente significa "el rincón de los muertos", para trasladar el ataúd de su difunta esposa, llamada Winnie, que años antes conociera en Londres, y que falleciera por culpa de una negligencia que le sigue atormentando.

En el mismo vuelo que lo traslada al rincón de los muertos, viaja una señorita llamada Olga, que más tarde se transformará en Miss Evans. Pero, curiosamente, esta Olga o Miss Evans afirma maliciosamente conocer a Lorenzo, el viudo de Winnie: se conocieron en Londres, en un club nocturno, se hicieron novios y se casaron, cuando ella aún se llamaba Winnie, aún era enfermera y era pelirroja.

¡Sí, claro, se sigue llamando Winnie! ¡La que murió sólo fue una parte de aquella Winnie! La otra parte se trasladó al rincón de los muertos, justo en el mismo vuelo

que transportaba al viudo. A pesar de esta explicación supuestamente racional, se produce la confusión en la mente del protagonista, que se empeña en ver en esta nueva conquista amorosa a su querida y difunta Winnie.

Desconcertado ante la perversa multiplicación de la personalidad de su esposa, sin poder creerse esta historia macabra pues tiene ante sí el mismísimo cadáver de su difunta Winnie, Lorenzo intenta reordenar su propia memoria y acordarse bien de lo sucedido antes de la muerte de aquélla. Al final, se convence de que está en pleno delirio provocado por el amor ausente de su querida Winnie.

Matizar las afirmaciones de la "presunta Winnie", con una teoría sobre el destino de las personas y el itinerario de la vida queda la única y lógica explicación posible:

"Creemos que pasamos por los mismos lugares, Miss Evans, que nos cruzamos con la misma gente. Pero es una ilusión. Pasamos sencillamente cerca. Si la vida es un camino, como vulgarmente se dice, no es un camino recto ni curvo. Digamos que es un espiral".

Pero lo que ocurre es que este espiral llamado vida no conduce sino al rincón de los muertos. El rincón de los muertos se llama Ayacucho, y el que se equivoca no es Miss Evans, sino el propio Lorenzo, ya sumido en un profundo delirio amoroso. De ahí que se justifique la doble presencia de Winnie (en el ataúd) y de Miss Evans, en carne y hueso, que la imaginación delirante y casi demencial del joven profesor convierte en un solo yo inmortal y capaz de encarnar a múltiples personalidades.

La profanación que realiza ante el ataúd de Winnie,

abrazándose pasionalmente con Olga, se explica por esta voluntad obsesiva de convertir a ésta en aquélla. Como rincón de los muertos, Ayacucho es una ciudad que carece de leyes mínimamente racionales, aquellas leyes que establecen la coherencia universal. Ayacucho es un mundo al revés, donde todo se hace al revés, y donde habitan seres perversos y dobles con memoria histórica:

"Allí se vivía de acuerdo a un orden viejo, enigmático, plagado de hábitos aberrantes. El médico recogía a los viajeros del aeropuerto en su camioneta, el alcalde tocaba tambor en las procesiones, el diácono curaba orzuelos y uñeros, el obispo salía los domingos con un caballete para pintar paisajes campestres, el tendero Ichikawa era radiotelegrafista y agente de la compañía de aviación, el doctor Folores, profesor de Zootecnia, cantaba boleros en la emisora local y el rector de la universidad había sido antes capitán de un barco mercante".

Con esos detalles de una sociedad inmersa en costumbres perversas, Ribeyro marca la frontera con el realismo llamado superficial, e indaga angustiosamente en el caos de la ciudad ayacuchana, anunciando la ausencia de un orden racional que prepara al lector a unos acontecimientos de mayor magnitud.

El cuento está plagado de pequeñas anécdotas "aberrantes", de pequeños incidentes que entran en el terreno de lo inexplicable, y todos ellos contribuyen a la construcción de una "lógica irracional". Un viejo lleva en sus hombros una vaquilla degollada, dos niños indígenas que

juegan al fútbol callejero, con una enorme mariposa azul como balón, la exhumación del cadáver de Miss Evans se realiza de noche, el velorio del ataúd tiene lugar casi en medio de la profanación, el silencio textual y deliberado sobre el cambio del color del pelo y de profesión por parte de Miss Evans, la música silenciosa que sale de un disco inmóvil, la intertextualidad con "Drácula contra el hombre araña", etc...

La actitud silenciosa de Olga, o Winnie, o Miss Evans, es portadora de amenaza; al escuchar el relato de Lorenzo sobre el fallecimiento de su esposa, ni siquiera se inmuta:

"Siéntese aquí. Lo que me cuenta es terrible. Sus amigos me contaron que había muerto, pero yo no sabía cómo, los detalles, yo no sé consolar, nunca he sabido hacerlo, ¿me disculpa?"

La identidad de las tres mujeres, Winnie, Evans, y Olga, se mantiene incierta hasta las últimas líneas del relato. Olga se niega a dar detalles que puedan revelar su pasado hasta que descubrimos, al mismo tiempo que el protagonista se da cuenta de que está delirando, que no se trataba del mismo yo, sino de una macabra equivocación.

Sin embargo uno de los personajes, Olga, es consciente de esta ambigüedad. Pero adopta una actitud deliberadamente inquietante para el protagonista, proporcionando detalles y revelaciones confusos. Winnie no es un fantasma, sin embargo parece que vuelve de la tumba, a través de las demás mujeres de las que se enamora su viudo. La ambigüedad se resuelve, al confesar implícitamente el narrador su equivocación:

"Hasta los ingleses se equivocan"

Interrogado sobre el desenlace de su cuento, el escritor prefirió mantener la ambigüedad:

"El final de "Los jacarandás" es extremadamente confuso y prefiero dejar el cuento abierto a cualquier interpretación. La más verosímil es la basada en la semejanza física de las tres mujeres. Sólo así Olga puede ser Winnie y también la profesora de inglés. No es sólo esta última la que hizo posible percibir la semejanza que existía entre Winnie y Olga. Su rostro sirvió de puente entre los otros dos rostros. Por ello el título primitivo del cuento iba a ser "El puente" ²⁰.

²⁰ Citado por Wolfgang A. Luchting, op. cit.

II-La influencia de Kafka

Como señala Miguel Gutiérrez ²¹, las primeras traducciones de Kafka llegan al Perú en 1946 y dos años más tarde, en 1948, ya circula su biografía escrita por Max Brod. Todas ellas procedían de Argentina, donde ya habían ejercido una marcable influencia en escritores como Borges y Cortázar.

Kafka ha construido, en su obra, las imágenes más reales pero angustiosas de la sociedad humana en todo el siglo XX. Su universo literario, muchas veces laberíntico, es lo que influirá en la mayoría de los escritores del 50. Los aspectos más absurdos de la vida cotidiana, el laberinto invisible y sin fronteras ni salida, las actitudes y las conductas humanas casi resignadas que observamos en personajes como José K, son recogidos por Julio Ramón Ribeyro en cuentos como "La insignia", "Silvio en el rosedal", "El marqués y los gavilanes", "Junta de acreedores" etc...

Pero estos cuentos son, ante todo de modalidad realista, si bien sus acciones y sus personajes, absurdos siempre, recuerdan las situaciones creadas por Kafka. Por ello podrían denominarse seudofantásticos.

Por incluir observaciones sobre las relaciones sociales, al estudio de la mente o de la conducta del hombre "en situación", al estudio de los conflictos individuales, muchas de las historias de Ribeyro podrían ser calificadas

²¹ Miguel Gutiérrez.-La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance, op. cit.

de visionarias. Todo este entramado constituye lo que podría considerarse como las vías modernas de la narrativa fantástica, donde han desaparecido el fantasma, el autómatas y el vampiro.

En Ribeyro, lo fantástico fluye desde el interior de sus mismos personajes, desde su escepticismo frío, observados en plena crisis de identidad. La visión del mundo que nos transmiten sus relatos es esencialmente negativa pues va en contra de las ideas recibidas, de la realidad más elemental. El propio Ribeyro resumía de la forma siguiente esta visión del mundo:

"Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación" ²².

Si Ribeyro es, sobre todo, un escritor realista, su realidad siempre está impregnada de alucinación, o por lo menos, de escepticismo. Kafka tampoco era un escritor eminentemente fantástico, y encasillarle en esta modalidad sería casi traicionar la concepción que tenía de la obra literaria como producto absoluto, concepción que rompía sin duda las barreras impuestas por los géneros retóricos.

El personaje ribeyriano, como el de Kafka, es simplemente "un hombre al revés en un mundo al revés", en

²² Julio Ramón Ribeyro. Presas apátridas, op. cit.

términos de Jean-Paul Sartre ²³. Al leer los cuentos de Ribeyro, uno vive y comparte la angustia de sus personajes y llega casi a preguntarse porqué no protestan, porqué no lanzan un grito de rebeldía o, por lo menos, de desesperanza, y en cambio se resignan con el destino que les ha sido impuesto.

En definitiva, el personaje de Ribeyro es un hombre absurdo, y manifiesta su absurdo ante los acontecimientos más insignificantes de la vida. Es absurdo porque se niega a renunciar; para Jean-Paul Sartre, el verdadero hombre absurdo opone una resistencia heroica a la vida:

"L'homme absurde ne se suicidera pas: il veut vivre, sans abdiquer aucune de ses certitudes, sans lendemain, sans espoir, sans illusion, sans résignation non plus. L'homme absurde s'affirme dans la révolte. Il fixe la mort avec une attention passionnée et cette fascination le libère" ²⁴.

²³ Jean-Paul Sartre. ~~Escritos sobre literatura~~. Madrid: Alianza Editorial.-1985.

²⁴ Jean-Paul ~~Sartre~~. ~~Critique littéraire~~. Paris: Gallimard.-1976.

Traducción: El hombre absurdo no se suicida: quiere vivir sin renunciar a ninguna de sus convicciones, sin porvenir, sin esperanzas, sin ilusión, y tampoco sin resignación. El hombre absurdo se afirma en la revuelta. Desafía la muerte con una atención apasionada y esta fascinación le libera.

A diferencia de las historias de Kafka que, marcadas por el absurdo, conocen un desenlace parcial, Ribeyro concluye siempre sus historias. Pero siempre las concluye mal, es decir con el fracaso, la desilusión, la tragedia, la muerte o la locura. Las historias del escritor checo, en cambio, no conocen ningún desenlace posible, porque están hechas para entrar en un ciclo vertiginoso de repeticiones.

Aún después de la muerte, el descanso no está garantizado para los personajes kafkianos. Examinaremos a continuación lo que ocurre en el universo fantástico de los escritores del 50.

2.1. La irrealidad y lo absurdo cotidianos.

Julio Ramón Ribeyro ha ido erigiendo poco a poco su universo narrativo a partir de una determinada visión de la realidad. Esta visión quizás empezaría como un oscuro sentimiento humano, es decir casi inconsciente, acerca de la vida, de la sociedad, de la historia, y de los límites de la razón como instrumento de conocimiento para alcanzar la verdad en los dominios del pensamiento, para comprender la conducta y la motivación de las acciones humanas, y todo aquello que constituye el mundo psicológico del ser humano.

Lo absurdo no es sino este choque que se produce cuando la mente humana entra en contradicción con la realidad de la vida. Si en la Historia universal de la Literatura, se suele hablar de situaciones kafkianas, jamesianas, galdosianas, etc... en Ribeyro también se puede hablar de una situación "ribeyriana".

Ribeyro parece dudar de todos estos instrumentos sensitivos de los que está dotado el ser humano, así como de sus capacidades para salir de las situaciones más comprometidas. El producto de su visión del mundo, que es sin duda su obra literaria, resulta una mezcla de realidad implacable y de fantasía onírica y delirante. Ribeyro, al escribir muchas historias que incluyen situaciones absurdas o irracionales, no pretende inventar situaciones delirantes, sino proponer una visión novedosa y pertinaz de la realidad. Los cuentos fantásticos de Ribeyro no hacen más que proponer otra lectura de la realidad cotidiana.

Con él, la ficción siempre superará la realidad. Las ficciones fantásticas de Ribeyro siempre tienen un fundamento social, pero enseñan esta realidad bajo un prisma delirante. Uno de esos cuentos donde la realidad sirve de punto de partida a la fantasía delirante es "La insignia". De él Ribeyro afirma que fue expresamente escrito para criticar a su tío que había ingresado en una secta cuyo significado profundo ignoraba él mismo ²⁵.

El cuento empieza con un encadenamiento casual y no causal de varios hechos aparentemente dispares, que sin embargo no consiguen perturbar la quietud del protagonista: primero se encuentra con un objeto brillante en un basurero.

Hecho normal para un coleccionista de profesión; pero poco a poco el objeto de plata se irá convirtiendo en "la insignia", pronto se ve desempeñando funciones tan dispares como relator, tesorero, adjunto de conferencias, asesor administrativo etc... A pesar de este ascenso vertiginoso y de carácter casi arribista, el personaje de Ribeyro sigue actuando como un autómeta, y por ello confiesa su desconcierto:

"Conforme me iba subiendo en el seno de la organización, aumentaba mi desconcierto, no sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricantes de paños".

²⁵ Esta "confesión" de Ribeyro aparece en una correspondencia particular dirigida a Wolfgang A. Luchting, publicada en su Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila, 1971.

Aquí, el protagonista se deja guiar por una fuerza superior que podría denominarse destino, simbolizada por el poder mágico de la insignia. Pero todavía le esperan más sorpresas, que él acogerá con absoluta naturalidad, como si entraran en el orden normal de la vida:

"Desde aquel día cumplí una serie de encargos semejantes, de lo más extraños. Así por ejemplo, tuve que conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver. Más tarde, fui enviado a una ciudad de provincia a levantar un croquis del edificio municipal. Recuerdo que también me ocupé de arrojar cáscaras de plátano en la puerta de algunas residencias escrupulosamente señaladas, de escribir un artículo sobre los cuerpos celestes, que nunca vi publicado, de adiestrar a un mono en gestos parlamentarios, y aún de cumplir ciertas misiones confidenciales, como llevar cartas que jamás leí o espiar a mujeres exóticas que generalmente desaparecían sin dejar rastros".

Todo el arte fantástico del autor se resume aquí en una acumulación de detalles anormales y aparentemente fortuitos, de hechos tan heterogéneos que el protagonista se encuentra en un laberinto sin salida. El relato está plagado de aberraciones, de revelaciones chocantes y sin embargo, el personaje parece acostumbrarse a tales situaciones.

A fuerza de cumplir concienzudamente sus encargos, y sobre todo, sin enterarse ni tampoco sin protestar, el protagonista ascenderá los escalones de la organización

secreta hasta convertirse en su presidente. El escritor parece premiar aquí lo ilógico, lo irracional, ya que el conformismo frente al orden secreto es lo que propulsa al protagonista a la cabeza de la organización.

Por otra parte, esta insignia, objeto de marcado carácter borgiano, recuerda también aquella insignia de la novela de Kafka que, a la hora del proceso final contra José K., en El proceso, llevan los miembros del jurado misterioso, excepto que la novela de Kafka está escrita con anterioridad y dentro de un ambiente de confinamiento existencial deprimente.

Con esta narración de carácter fantástico, Ribeyro echa una mirada satírica sobre las sociedades humanas, sus influencias ocultas y su compleja jerarquización, así como sobre el innato instinto gregario del ser humano.

¿Acaso resultaría mejor ser conformista en esta sociedad para beneficiarse de algunos favores, y acaso buscar la causalidad racional de los hechos puede resultar perjudicial para el propio ser humano? Estas son cuestiones de carácter vital que se plantean sin necesidad de contestación.

"Silvio en el rosal" es una profunda reflexión metafísica sobre el tiempo, el arte y el sentido de la vida. En este relato largo, que el propio Ribeyro ha calificado de "trascendente" en el sentido de que de él se puede extraer "una significación que puede extrapolarse a la vida en general" ²⁶, el cuentista usa el tema del arte como

²⁶ Citado por Wolfgang A. Luchting en Estudiando a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.

perspectiva de significación. Silvio Lombardi, hijo de un inmigrante italiano en el Perú, ve frustrada su vocación de convertirse en un gran artista. En el arte el personaje pretende buscar la felicidad que una vez, de niño, conociera gracias a un regalo de su madre:

"Sus únicos momentos de felicidad los había conocido realmente de niño, cuando vivía su madre, una mujer delicadísima que cantaba óperas..."

Tras la muerte de sus padres, la codiciada hacienda provinciana del rosal se convierte en su inesperada propiedad.

La hacienda es bella, llena de flores y de encanto. Cuando Silvio cree haber encontrado por fin un sentido a su vida, se da cuenta de que no ha hecho realmente nada, "aparte de durar". Esta existencia aburrida e indolente le cierra el acceso "al conocimiento, a la verdadera realidad". El propio Silvio formulará las preguntas básicas que pueden orientar la existencia humana, y que sin embargo son imposibles de contestar, a saber:

-¿Qué es la vida?

-¿La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía...pero ¿qué podía ser?

Para Ricardo González Vigil, parafraseando al autor, estas preguntas inherentes a la existencia humana desde la Antigüedad podrían traducirse en estas otras:

"¿Cuál es el sentido de la existencia? ¿Para qué

nacemos?" ²⁷.

Pero en realidad, antes de buscar el sentido de la existencia, esta pregunta vital debería traducirse en esta otra, más crucial aún: ¿tiene sentido la existencia humana? Ribeyro puntualiza que su cuento pretende expresar una idea alquímica, que sería la siguiente: "lo importante en la vida es el esfuerzo desplegado y no la meta a la cual se llega" ²⁸.

En una mañana de aburrimiento, buscando un orden en el rosal, que podría leerse como la búsqueda de un orden en la referida existencia, Silvio descubre por casualidad un enigma llamado RES que encubre el encanto de la hacienda. En latín RES quiere decir "cosa", en catalán "nada" o también, invirtiendo el orden del mismo, "ser". Esta circunstancia convierte el relato entero en un relato de enigmas. Curiosamente, todos estos conceptos, ser, cosa, nada, podrían muy bien aplicarse a nuestro protagonista, cuya existencia carece de sentido, y que de pronto se ve invadido por una inquietud metafísica en cuanto a su destino.

Silvio cree comprender que es un ser, lo que es como una cosa, que su existencia es vacía [la nada] y que tiene que determinar su sentido. En descifrar este enigma de su vida Silvio empleará todo su genio y su tiempo, no sin rozar el absurdo y la esquizofrenia, hasta que aparece, también

²⁷ Ricardo González Vigil.-"La palabra del autor", Suplemento Dominical de El Comercio, Lima, 19 de marzo de 1979.

²⁸ op. cit.

por casualidad, la auténtica belleza, encarnada por la persona de su sobrina, Rosa Eleonora Settembrini (RES). Silvio se enamora fulminantemente de su sobrina, que adquiere de repente unos atributos divinos.

Pero su amor por la belleza de su sobrina es incestuoso y pecaminoso, casi vergonzoso para un hombre de su edad, desdentado y canoso, por eso no acaba de consumarse, hasta que ésta vuela con un joven enamorado, sumiendo a Silvio en la desilusión definitiva.

Silvio se ha dado cuenta, en efecto, que la verdadera heredera de la hacienda es RES, su sobrina; y al casarse ésta con un joven terrateniente de la localidad, Silvio pierde toda la propiedad. La vida, en el fondo, como el arte, como la belleza, carece de sentido. En el piso alto de la casa, Silvio se dedica a tocar el violín para sí mismo, mientras la fiesta se desarrolla abajo. El desenlace sugiere también una reflexión amarga acerca de la condición del artista y acerca del mismo arte.

El azar es una de las fuerzas relevantes en el desencadenamiento y desarrollo de la historia. Silvio hereda por casualidad la hacienda serrana, y por casualidad descubre el enigma que imprimirá un sentido provisional a su existencia, y por casualidad descifra dicho enigma.

Alejandro Losada, haciendo una detenida reflexión sobre la obra de Ribeyro, hacía la siguiente observación:

"Sus personajes son hombres cuyo rasgo más importante es el hecho de ser vencidos, humillados, atropellados, destruidos sin lucha...Es la negación de la sociedad, de sus posibilidades históricas, de la vida, de sí y

de la misma creación literaria" ²⁹.

Wolfgang A. Luchting subraya la afirmación del autor según la cual en el relato, asistimos a una búsqueda imposible, porque el hallazgo final no es el resultado perseguido, sino el fruto de la casualidad que no hace más que agudizar la crisis:

"Hay, es cierto, un hallazgo al final de la búsqueda, una como solución a la problemática; pero no son el resultado de la búsqueda, son un producto accidental, casi diría "aleatorio"-si existe tal cosa" ³⁰.

Ricardo González Vigil vuelve a vincular a Ribeyro con los símbolos que suele utilizar Jorge Luis Borges:

"La postulación incansable de conjeturas posibles, las explicaciones que sintetizan posturas filosóficas y teológicas, la búsqueda del Absoluto que no admite solución y que nos aguarda al interior de una palabra o un objeto, la unidad final de todos los seres..."³¹.

Quizás la búsqueda de este sentido de la existencia sea vana ya que, como parece advertir el escritor, la existencia humana carece de sentido fuera de sí misma.

La condición del artista moderno está íntimamente ligada al

²⁹ Alejandro Losada.-Creación y praxis. La creación literaria como praxis social en hispanoamérica y el Perú.-Lima: Universidad de San Marcos.-1976.

³⁰ Wolfgang A. Luchting.-Estudiando a Julio Ramón Ribeyro.-Frankfurt: Vervuert.-1988.

³¹ Ricardo González Vigil.-"La palabra del autor", op. cit.

destino de la sociedad, y aquél no puede pretender vivir sin ésta. El éxito de un artista como Silvio sólo depende de la aceptación de su público.

2.2. La trama psicológica

Muchos de los relatos de la generación del 50 escenifican conflictos de carácter psicológico, que suelen desembocar en el delirio, la psicosis, la desfiguración o la exageración de la realidad. Este tipo de conflicto forma parte de las numerosas consecuencias que ha generado la crisis social de la época. Entre otras cosas, está también la pérdida de identidad, o de la personalidad.

Enfrentados a las clases sociales emergentes, algunos personajes de Ribeyro ejercen el papel neurótico de víctimas de persecuciones delirantes, siempre con una conciencia compasiva de la debilidad del ser humano, como telón de fondo.

En "El marqués y los gavilanes", el protagonista, el marqués don Diego Santos de Molina, un burgués venido a menos, educado para ser respetado y para disfrutar los mejores privilegios de la vida social, no puede soportar la hegemonía ejercida por las clases emergentes, y se dejará llevar por su neurosis obsesiva hasta el extremo de perder todo contacto con la realidad.

Enfrentado a los recientes cambios sociales, Diego Santos de Molina vive confinado en un reducido círculo, una especie de gueto para burgueses arruinados, una especie de paraíso perdido, negándose a admitir psicológicamente la nueva configuración de la sociedad peruana. Pronto empieza a sufrir un delirio persecutorio, durante el que recorrerá

sucesivamente Lima y Europa, huyendo de sus presuntos enemigos, los nuevos ricos, aquí llamados alegóricamente gavilanes.

Esta pérdida de contacto con la realidad desemboca, hacia el desenlace, en la locura, cuando el nostálgico marqués empieza a ver en todos los hombres a agentes de sus enemigos, y vuelve precipitadamente a Lima, donde se encierra en una habitación para vivir sus últimas horas, por lo menos dignamente, con la espada en la mano.

Sin embargo, el esperado duelo contra los gavilanes no tendrá lugar sino en la mente del marqués, pues los Gavilán y Aliaga no son sino una alegoría de las clases humildes y trabajadoras, y no de vampiros sanguinarios como los ve aquél. El marqués se consolará con una victoria ridícula y subjetiva durante el resto de su vida, que no es otra cosa que su pasado glorioso.

Pero la actitud del protagonista Diego Santos de Molina debe leerse como la expresión de la ambigüedad sobre la locura; esta ambigüedad se mantendrá hasta la última línea, ya que el lector no despejará la duda de si el enfrentamiento con el pájaro perseguidor tiene lugar en la realidad o sólo en la mente delirante del protagonista. Semejante ambigüedad observamos en el personaje de "Agua ramera", que pretende fingir la locura con el único fin de conseguir un alojamiento, pero que en realidad actúa como un loco, cayendo en el delirio sexual.

En algunos relatos, los mismos protagonistas se encargan de desvelar al lector su mundo interior, enseñando un estado de ánimo llevado a sus extremos más caóticos, donde ya no son sino la imagen de su propia caricatura.

En "Junta de acreedores", un relato que toda la crítica considera eminentemente realista, tras ser declarado en quiebra, en un intento pueril de autoconsolarse, don Roberto trata de desdibujar moralmente la figura de su competidor, don Bonifacio Salerno:

"Cada vez que venía a su memoria la figura de Bonifacio Salerno, sentía un enardecimiento que lo embrutecía. Al mes que abrió su bodega, a pocos pasos de la suya, le había arrebatado toda la clientela... Don Roberto se aferró a este detalle con una alegría infantil, exagerando mentalmente el defecto de su rival, hasta convertirlo en una caricatura".

Sin embargo, esta exageración de carácter caricaturesco no se corresponde en nada con la realidad. Don Roberto pretende, a través de este ejercicio pueril de la caricatura, superar la realidad implacable, consolarse a sí mismo y a su familia, ejercicio que el narrador califica de "subterfugio".

Dentro de los mismos intentos de salvación por medio de la auto-ilusión, del auto-engaño, no faltará la hiperbolización de los datos realistas, por ejemplo, las cuentas económicas del enemigo:

"Don Bonifacio vendía, seguramente, toneladas de spaghetis".

En "El banquete", más que una exageración de la realidad, se trata de una ceremonia aparentemente sin trascendencia que va cobrando una envergadura inesperada hasta alcanzar el tamaño de un monstruo o de una grotesca caricatura, para luego convertirse en una payasada burlesca o una mascarada de fiesta.

La carencia de cálculo, de medida, el derroche de riquezas que hace don Fernando Pasamano, se nos aparecen desproporcionados en relación con su desilusión final.

En "Silvio en el rosal", se produce el fenómeno contrario al de "El banquete":

"Silvio había preparado una cena para cien personas, pero sólo vinieron doce".

A pesar de que sólo acuden doce personas, la fiesta se irá convirtiendo en un festival:

"La fiesta pasó a los anales de la provincia. Desde antes del mediodía empezaron a llegar los invitados por los cuatro caminos del mundo".

III-Lo fantástico lúdico, esteticista o filosófico moral

La última categoría de relatos fantásticos de la generación del 50 está compuesta por aquellos en los que el escritor se dedica a la especulación retórica. Así, Luis Loayza se propone por ejemplo crear un diccionario distinto, desde el punto de vista retórico, a los diccionarios convencionales.

Otros relatos, como los de Luis Felipe Angell de Lama, versan sobre el humor, en clave lúdica, con la moral social como telón de fondo. En muchos relatos de Ribeyro, la ironía y el humor adquieren una dimensión fantástica.

3.1. Especulaciones retóricas.

Es en El avaro y otros textos donde Luis Loayza despliega su dominio del lenguaje y de la retórica. A base de jugar con la retórica, Loayza quiere llevar a cabo una reflexión crítica sobre los códigos del lenguaje.

El libro referido no es homogéneo, y reúne relatos tan dispares como "Retrato de Garcilaso", "Vocabulario", "El avaro" o "Las abejas". Todos ellos presiden sin embargo la conciencia del acto de escribir y la seguridad de que la literatura saca su poder de su eficacia expresiva.

Los relatos fantásticos de Loayza pretenden ser estética y referencialmente autónomos, y por ello mismo carecen de espacio y de tiempo: transcurren en un mundo imposible e inútil de localizar, que podría llamarse arte poética. Encierran, todos ellos, una significación interna, porque el escritor entiende que el arte se justifica por sí mismo.

"Palabras del discípulo" inaugura esta concepción que tiene el escritor del lenguaje literario y artístico: habilidad en la confección de silogismos y detenimiento en la elección de las palabras, según el genuino arte de los grandes creadores, escribir es un arte, casi como pintar:

"El maestro me enseñó todo lo que sé anudando con la habilidad de un tejedor silogismos inolvidables".

Los silogismos representan la máxima expresión del dominio de la palabra, ya que son un simple pero complicado

juego de palabras. Pero además de un simple juego, los silogismos son capaces de transmitir un mensaje filosófico, moral o social.

Luis Felipe Angell opta por los "sinlogismos", es decir una especie de muerte de la razón, de la lógica.

Incluso en un género como la biografía, Loayza demuestra su dominio de la retórica: la biografía "Retrato de Garcilaso" está hecha con la perfección de un dibujante, con el lirismo de un poeta y con la precisión de un historiador.

Sin embargo, este presunto retrato no conoce un desarrollo lineal, sino, como lo anuncia desde la primera frase:

"Esta historia tiene dos comienzos imprecisos, tal como dos ríos forman otro definitivo y mayor que acaba en el océano".

Lo que hace el narrador no es resaltar los grandes rasgos físicos y espirituales del personaje histórico, como en cualquier retrato, sino recalcar la grandeza de su doble ascendencia racial y cultural, y su trágico destino como ser a caballo entre dos culturas, dos países y dos mundos, es decir, un personaje marginado por la Historia.

La historia está plagada de anacronismos, de evocaciones épicas, de transgresiones del lenguaje desde una óptica temporal, y de exaltaciones épico-líricas.

En su peculiar "Vocabulario", Luis Loayza emprende una peculiar revisión del lenguaje convencional, y propone un significado novedoso de los conceptos, que se convierten en entidades sujetas a la ley de la relatividad que gobierna el universo, propia también del mundo de la creación artística:

**"MISTERIO: pálida criatura rodeada de libros y
murciélagos ¡oh miserable! Caminas por los cuartos
nochecidos, vistas de azul, te llamas gozosamente
el solitario ¿pero que encuentras sino tu triste
imagen en el espejo, sino tu imagen? Las palabras de
los hombres no te alcanzan, pero cuando ellos entren
en tus salones y oigas sus recias pisadas, y te
llamen, irás y obedecerás como un perro".**

Más que definir vocablos, el autor de este novedoso "Vocabulario" los conceptualiza, asignándoles un sentido distinto al de los diccionarios convencionales y proponiendo, además, una reflexión hondamente filosófica acerca del uso del lenguaje. Aquí las cosas adquieren significado de conceptos y los verbos tienen sentido dinámico.

Los nombres propios son también definibles para Loayza, y los sustantivos adquieren el significado de adjetivos: niña clavel / amor clavel / ferocidad clavel / sueño clavel; o también "Góngora" que se vuelve concepto y sustantivo, y que se define por medio de un verso al estilo gongorino:

"GONGORA: laberinto, caracol, nombre de mito.

Formaciones coralíferas de grandes huecos por donde ñ peces taciturnos pasean. Enfermedad que mata inevitablemente al tercer día: el paciente muere rígido, atormentado y hermoso. Góngora un demonio un poeta ciertas formas del fuego".

Es el vocabulario al revés: descosifica los objetos y cosifica a las personas; como bien dice Juana Martínez,

"Con estas definiciones, Loayza logra transgredir el orden y la cohesión del mundo. Descosifica los objetos para introducirlos en otro código de signos y también en otras categorías universales" ³².

Pero a veces, esas definiciones rozan el sinsentido e incluso una cierta evocación del surrealismo:

"FAVOR: uno dice por favor como quien sirve espuma.

Alcánceme ese vaso y bébase ese favor a mi salud, muy señor mío. Espuma casera a nuestra disposición en cualquier momento. (No se le puede decir por favor al mar porque su espuma es llena de mínimos músculos y aérea). Se cuenta el caso de un niño que le dijo favor favor favor a su padre tantas veces que lo ahogó mientras dormía".

³² Juana Martínez Gómez.-"Intrusismos fantásticos en el cuento peruano", en El relato fantástico en España e Hispanoamérica, op. cit.

Con esos relatos eminentemente basados en la reflexión filosófica sobre el propio lenguaje, Loayza ha conseguido trascender el potente asidero referencial que ha venido marcando la narrativa peruana en la década de los 50.

Loayza se ha adentrado en un terreno más abstracto, que es la imaginación en torno a la creación literaria y artística, convertida en proceso autorreferencial. Su arte se define por sí mismo.

3.2. La ironía y el humor grotescos

Los sinlogismos de Sofocleto, de Luis Felipe Angell de Lama (o Luis Felipe Engell, también conocido bajo el seudónimo de Sofocleto) participan de la nueva literatura peruana del humor. A pesar de su tono aparentemente festivo, como lo han tildado los observadores de la literatura peruana ³³, estos sinlogismos (que participan de los aforismos de Ramón Gómez de la Serna) tienen una vertiente hondamente satírica y social.

Constituyen la antítesis del lenguaje racional - sinlogismos, lo contrario de los silogismos. El humor y la ironía son sus principales virtudes, y se reflejan en todas las páginas del libro, incluso en esta advertencia preliminar del editor que reza:

"serán perseguidos los ejemplares firmados por el autor".

Aparentemente inspirados en las greguerías de ramonianas, los sinlogismos de Angell de Lama tienen una raíz profundamente social: detrás de su ironía burlesca y de su humor rimbombante, hay que buscar siempre la intención de satirizar numerosos aspectos de las costumbres sociales, no sólo del Perú, sino también de la mismísima sociedad

³³ Francisco Miró Quesada, por ejemplo, en su advertencia preliminar, califica al autor de los "sinlogismos" como "uno de los más destacados escritores festivos de nuestro medio".

humana.

Sebastián Salazar Bondy relaciona estos sinlogismos "con la aguda vena satírica del peruano". No apoyan la lógica, sino que la destruyen; en vez de reflejar la realidad cotidiana, la contradicen descaradamente:

"Aunque parezca mentira, las vacas no tienen dientes de leche"

"El chino es un hombre con ojos de japonés".

Si Loayza pone en sus definiciones una nota filosófica e intelectual, los sinlogismos de Angell de Lama están arraigados en la cultura popular y participan de esta educación de masas que recomienda todo proceso de creación; el alcance moral y pedagógico de los sinlogismos es un hecho incuestionable:

"El avaro tiene la vida de la hormiga y la muerte de la cigarra".

"Poligamia es el mazoquismo de uso doméstico".

"La bigamia es impracticable porque un solo hombre no puede servir a dos amos".

Pero la ironía y el humor son las dos constantes entre las que se mueven los sinlogismos. Hechos para divertir, se convierten a veces en un simple juego de palabras, como en el siguiente:

"Es lógico que Beso se escriba con labial".

"El matrimonio es también una causa de divorcio".

Ribeyro se sirve también de la ironía grotesca en la mayoría de sus relatos realistas. Si bien estos relatos no pueden ser calificados de fantásticos, en ellos se deslizan aspectos y situaciones cómicamente macabras que imprimen otra visión, simplificada de la condición humana.

En "Espumante en el sótano", el personaje se siente ridículo frente a la grandiosa ceremonia que ha preparado para celebrar sus veinticinco años de servicio, al darse cuenta de que todo seguirá igual en "el sótano miserable", ya convertido en "un lugar de expiación".

El protagonista de "De color modesto", tras múltiples esfuerzos por conquistar a una joven negra, se sentirá avergonzado de caminar con ella por las plazas públicas de Lima, y se marchará del lugar sin despedirse siquiera de su enamorada.

"La botella de chicha", tras ser robada por el niño travieso y ambicioso, será sustituida por otra de vinagre, que curiosamente se convertirá, a los ojos de los adultos, en la auténtica, la mejor, mientras que la auténtica botella de chicha, guardada celosamente durante una década, se convertirá en un líquido poco menos que repugnante, vomitivo, similar al vinagre.

La ironía fría y desbordante de Ribeyro, sus personajes acostumbrados al mismo ciclo repetitivo de frustraciones, su escepticismo deprimente, su humor grotesco, convierten

muchos de sus relatos en visionarios.

El protagonista de "Una aventura nocturna" cree haberse ganado los favores de una mujer gorda y solitaria, y se pone a recoger con entusiasmo las sillas del café. Mientras se complace en su ilusión de acostarse por fin, junto a una mujer, ve cómo ésta le cierra la puerta, obsequiándole una sonrisa burlona y cruel.

En resumen podríamos afirmar que los relatos fantásticos de la generación del 50 no abandonan el referente realista como podría pensarse. Al contrario, ahondan angustiosamente en esta caótica realidad, cuestionándola. Estaríamos, pues, ante una visión de la realidad simplemente distinta a la que nos proponen los relatos realistas.

Con los relatos fantásticos del 50, los narradores han renunciado a los efectos truculentos del terror y de la sangre, optando por una sobriedad que refuerza la seriedad de su visión. Lo fantástico peruano no es más que una visión pesimista de una realidad social angustiosa e incierta.

CAPITULO III

NUEVOS ASPECTOS DEL INDIGENISMO

La larga historia del indigenismo como actitud comprometida en la defensa del indio remonta a los siglos XVI y XVII, cuando hombres como **Fray Bartolomé de Las Casas**, **El Inca Garcilaso de La Vega** y otros cronistas de la Conquista empiezan a denunciar en tono paternalista los abusos cometidos sobre los pueblos indios por las tropas de la Conquista.

Más tarde, entrado ya el siglo XX, este paternalismo inicial evolucionaría hacia posturas más constructivas. Ya en 1888, el político limeño **Manuel González Prada**, miembro de una de las familias más influyentes de Lima, declaraba que la fundación de la nación peruana consistía más bien del indio que puebla la sierra y que sufre los abusos más crueles, y no del blanco y mestizo que viven plácidamente en la costa.

González Prada sugiere entonces, como solución a los problemas de su país, más justicia en el trato de los indios ¹. Al año siguiente de pronunciar **González Prada** estas palabras, la novelista cuzqueña **Clorinda Matto de Turner** publica su novela indigenista **Aves sin nido**, considerada por **Antonio Cornejo Polar** como "la más importante novela de la escuela realista peruana" ².

Pero el histórico padre ideológico y espiritual del indigenismo contemporáneo es sin duda el fundador del Partido Comunista Peruano, **José Carlos Mariátegui** quién, en 1928,

¹ "Discurso en el Politeama".-Páginas Libres, Lima: Fondo de Cultura Popular.

² Prólogo de **Ñahuín: narraciones ordinarias** de Vargas Vicuña, Lima: Editorial Milla Batres.-1975).

publica sus Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana donde plantea por vez primera la cuestión económica como punto de partida de cualquier intento de solución al problema indígena.

Este ensayo rompe sin duda con todos los planteamientos anteriores, al introducir de forma novedosa el parámetro económico y agrario. Para Mariátegui, la reforma agraria es la única vía por la que se llegará a restablecer la justicia en el campo peruano:

"Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos ejercicios teóricos...Las causas están en la economía del país, y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales" ³.

Mariátegui tuvo, en la década de los 40, dos destacados seguidores en el campo de la Literatura: José María Arguedas y Ciro Alegría, que proporcionaron al realismo agrario sus páginas más brillantes. Pero desde el punto de vista de las técnicas modernas de composición literaria, el indigenismo seguía apegado a la tradición narrativa peruana y seguía sin satisfacer los criterios de la narrativa moderna como la

³ José Carlos Mariátegui.-Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.-México: Era.-1979.

variación de puntos de vista ⁴.

Ciro Alegría había advertido que el indigenismo, para sobrevivir al paso del tiempo y a la Historia, tenía que ser algo más que una defensa exaltada de los indios en contra de la dominación feudal, ya que esta situación no era más que coyuntural, algún día habría de cambiar. A finales de la década de los 40, el indigenismo literario empieza a perder argumentos, vigencia y consistencia, ya sea por simple saturación de sus recursos temáticos y por sus nada innovadoras técnicas narrativas, a pesar de que el problema indígena sigue sin ser resuelto, ya sea por el surgimiento de problemas sociales más urgentes, como las barriadas limeñas.

Pero esta pérdida de vigencia no se produce porque la situación en las zonas rurales haya conocido una evolución positiva, sino más bien por una simple cuestión de recursos poetológicos y estilísticos. Sus limitados registros técnicos ya no podían sorprender a nadie en los años 50.

Es entonces cuando aparece la generación del 50 que le va a inocular a la vieja escuela indigenista sangre nueva, gracias a su novedosa concepción de la problemática india, y sobre todo, su estilo literario, más refinado y más moderno, con aportaciones como la multiplicidad de puntos de vistas, el análisis psicológico del personaje etc...

Con los escritores del 50, el indigenismo se convierte en

⁴ En un "Testimonio" personal, Carlos Zavaleta reconoce la influencia que Arguedas ejerció sobre su generación, sobre todo con su profundísimo amor al país.

una corriente literaria moderna. Con la incorporación masiva de los indios al mundo urbano, el tema indígena pierde progresivamente sus perfiles románticos. Los narradores indigenistas utilizaban la novela, un género burgués generalmente relacionado con el mundo urbano, para referir una realidad campesina, es decir, tradicional. Los escritores del 50, en cambio, redescubren el cuento como la mejor manera de testimoniar la realidad indígena.

Los escritores indigenistas habían incorporado a la novela elementos que le eran ajenos, tales como el mito, la alegoría, la geografía, la historia, que más bien podrían formar parte del género épico. La generación del 50 convierte el referente puramente realista, localista, en una especie de espacio simbólico. El indigenismo para ellos no es una escuela de militancia, en la que se entregarán a una defensa alocada de la raza india. Su indigenismo no es tampoco una literatura indígena como soñaba **Mariátegui**, es decir una literatura hecha por los propios indios.

Principalmente, fueron dos los escritores de la generación del 50 que hicieron suyo este empeño de modernizar la narrativa indigenista. El primero de ellos, **Carlos Eduardo Zavaleta**, adentrará a su lector en la intimidad del personaje indio, vivificando el relato gracias a las técnicas psicologistas tan de moda en la narrativa anglosajona, gracias a su ardua labor de traductor y ensayista de los novelistas como **Williams Faulkner** y el irlandés **James Joyce**.

Zavaleta descubre al indio en medio de sus angustias,

sus ansias y sus carencias, su lado humano, más que como un sujeto social.

El segundo de los innovadores del indigenismo, **Eleodoro Vargas Vicuña**, le dará al indigenismo un toque de magia y de poesía intimista, todo sostenido por el lenguaje populachero sacado de la provincia profunda. A esta nueva forma de referir la realidad indígena, surgida en la década de los 50, la crítica literaria ha dado el nombre de **neoindigenismo**. La novedad se debe, fundamentalmente, a una combinación de varios factores: una mayor dedicación a la dimensión técnico-estilística, una mayor afirmación individual del personaje indio gracias al análisis psicológico, así como una progresiva ampliación de las escalas de representación, tanto temática como geográfica.

Lejos de marcar la desaparición del indigenismo como algunos críticos se apresuraron a profetizar, la generación del 50 reafirma su inagotable sustancia social, y le saca de los senderos recorridos, de la simple tradición narrativa del Perú decimonónico, de su realismo descriptivo y agrario, de su marcado referente localista, haciéndolo ingresar en la modernidad literaria ⁵.

Frente al paternalismo de las generaciones anteriores, y frente a las visiones, muchas veces europeas u

⁵ En el mismo testimonio antes referido, Zavaleta afirma que la generación del 50 tuvo sobre Arguedas un impacto decisivo, al punto de que sus últimas novelas reflejaban las aportaciones técnicas y estilísticas del nuevo grupo.

occidentalizantes y exóticas del indianismo, a las que nos tenían acostumbrados algunos escritores y cronistas, y prescindiendo de los conceptos importados que muchos aplicaron a una realidad autóctona, los escritores del 50 se limitan a reflejar las visiones indias sobre el mundo que les rodea, su cultura, su modo de vida y sus mitos históricos.

Zavaleta, en un intento de deshacerse de las etiquetas que le relacionaban con esta escuela y con Vargas Vicuña, ha limitado su etapa neoindigenista hasta 1958,

"cuando sólo había publicado "La batalla", "El Cristo Villenas", "Los Ingar" y "Unas manos violentas". Los críticos se dejaron llevar por el paisaje serrano y por la nueva forma de pintar personajes indios; pero mi intención siempre fue pintar el Perú mestizo, no neoindio. "La batalla" la escribí para escapar del indigenismo de Alegría y Arguedas, quienes hasta 1955 no entendían que el Perú era mestizo, no únicamente indio. Por eso el personaje principal es un muchacho costeño que huye de la fiesta del cóndor y ve su lado cruel y salvaje"⁶.

Si el Perú es un país mestizo, la innovación indigenista de Zavaleta consistirá precisamente en incorporar visiones distintas de la india sobre realidades indígenas. El indigenismo de Zavaleta se nos aparece más integrador en la concepción del mundo andino. No sólo amplía la concepción de

⁶ Correspondencia particular del autor, fechada en Londres, 31 de octubre de 1991 (Ver apéndice).

la realidad india, sino también el mismo espacio al que le confinaban los escritores indigenistas.

I-Ampliación de las escalas de representación

Durante el período de apogeo de la escuela indigenista, el narrador tenía acostumbrado a su lector a dos realidades concretas: por una parte, estaba una realidad social, que era el estado de marginalidad del indio, frente a la clase de terratenientes que hacía el papel de explotador.

Por otra parte, una realidad espacial, que era el pueblo indio o *ayllu*, en el que estaba confinado y condenado a la marginalidad el indio. Pero este enfoque se revela insuficiente desde los 50, al considerarse demasiado localista, regionalista, para una sociedad múltiple como la peruana, y para una geografía de triple dimensión que consta de la sierra, la selva y sobre todo de la costa.

Hasta ahora, el mundo de la costa había sido marginado cada vez que se trataba de un tema indigenista. Los años 50 inauguran pues, un indigenismo más integrador, social, cultural y geográficamente. La temática agraria ya no se reducirá a la relación entre terratenientes y comuneros, lo que venía a ser visto como una relación entre dominantes y dominados. Tampoco el medio de referencia será exclusivamente la sierra.

1.1. Escala de representación social: el nuevo rostro indio

La nueva problemática indígena sigue siendo, ante todo, una problemática social. Como tal, tiene unas implicaciones puramente humanas, sobre todo tratándose de una sociedad plural que no sólo incluye a indios, sino también se niega a seguir ignorando la otra sociedad, dominante, la de los blancos, cholos.

La nueva problemática indígena no pretende reducirse a un eje de dominación de clases ni de razas, ni el nuevo personaje indigenista será forzosamente el comunero que luche contra el potente terrateniente. En la década de los 50, los diversos grupos humanos del Perú están sometidos a un proceso de movilidad, tanto social como geográfica, que configurará una nueva fisonomía a la realidad del país. Surgen, sobre todo en las zonas urbanas, nuevas categorías sociales, entre ellas, los provincianos acudidos a la ciudad en busca de empleo en el sector industrial y en el sector de servicios.

El objetivo, muchas veces, es alejarse de las zonas serranas que, tradicionalmente, fue vinculada con la miseria y la marginación. Ahora, este nuevo personaje será, antes que un indio, un miembro de su sociedad, que trasciende las barreras históricas de clase y de raza para incorporarse plenamente a la ciudad y a la modernidad.

Este personaje será tratado, narrativamente, más como un simple ser humano, que como un indio. Por ello es posible

notar una progresiva disminución del tema de la marginación. Amparándose sin duda en la realidad social en plena mutación y anticipando, de alguna manera, esta tan esperada cohesión social que más tarde anunciaría José María Arguedas en Todas las sangres, la generación del 50 hace suyo este empeño de sacar al personaje indio del "ghetto" donde le tuvo confinado el indigenismo tradicional durante dos decenios.

La novedad más importante consiste en la incorporación de personajes, indios y no indios, indistintamente de su estatus social. Ellos desempeñan las funciones más diversas: el indio sirviente ("Mamá Alba"), el indio amante y romántico ("Mi antigua sirvienta"), la madre india llena de afecto para sus hijos ("El ultraje"), el indio revoltoso ("De lejos, con cuidado"), el ciudadano indio, libre, militante político, gozando de sus derechos cívicos, que se incorpora esperanzadamente a la gran urbe en busca de un empleo en el sector industrial (Los aprendices)

Zavaleta elige a sus personajes indios en medio de otros personajes blancos, trabajando y compartiendo con ellos los sinsabores y los desniveles de una sociedad, tanto provinciana como urbana, inicua en sus principios básicos.

De esta forma, el polifacético escritor retoma el hilo de la integración racial que el propio Arguedas había dejado suelto desde Los ríos profundos, donde blancos, indios y mestizos se funden en una sola multitud para pasearse libremente por las calles céntricas de Abancay. Tal vez por considerar como simplemente social su temática, Zavaleta

intentó deshacerse-sin conseguirlo- de la etiqueta de escritor neoindigenista que la crítica le atribuía, argumentando que su única intención, al escribir relatos con personajes indios, fue representar de un modo realista el mestizaje de la sociedad peruana.

Afirmaba:

"Los críticos se dejaron llevar por el paisaje serrano y por la nueva forma de pintar mi intención siempre fue pintar El Perú mestizo, no neoindio. "La batalla" a escribí para escapar del indigenismo de Alegría y

Arguedas, quienes hasta 1955 no entendían que el Perú era mestizo, no únicamente indio" ⁷.

Existe, en C.E. Zavaleta, un incansable empeño por examinar el nuevo papel social del personaje indio. Aunque la mayoría de ellos son sacados de la realidad social, que es el amplio mundo de la servidumbre tanto urbana como provinciana, lo que en realidad Zavaleta pretende poner de relieve no es este aspecto negativo y oscuro de las cosas, sino más bien indagar en la intimidad caótica pero compleja del ser humano, y no en la del ser indio.

Para ello, ha de tenerse cuenta de la realidad social, incluso partir de ella, pero nunca abusar de ella. Lo que resalta, al final, no es tanto la intimidad del indio como la del ser humano en medio del desbarajuste. Los problemas que plantean sus relatos no son tanto problemas específicos del indio como simplemente las angustias del ser humano.

⁷ Correspondencia particular de Zavaleta, op.cit.

Ricardo González Vigil subrayaba la versatilidad de este escritor, afirmando:

"Zavaleta es capaz de moverse con pareja habilidad (...), en la urbe y el campo, la lucidez y el delirio, la alienación y la rebeldía, a través de personajes de distinta condición social, oficios e intereses" ⁸.

A este respecto, el neoindigenismo en el que le encasilló la crítica milita a favor del mestizaje, refleja el aspecto versátil del propio escritor y considera al personaje indio como parte íntegra de una sociedad plural, y no como problema. Ejemplos de este esfuerzo suyo por integrar racial y socialmente el Perú se podrían encontrar en la mayoría de sus relatos neoindigenistas.

En **"Mamá alba"**, la protagonista es una especie de gobernanta india, cuyo papel afectivo y sentimental en el relato sobrepasa los límites de su profesión. Su papel afectivo crece conforme avanza la narración, hasta que el personaje adquiere, al final de la misma, una talla mítica. El cuento entero se ha elaborado, como otros tantos del mismo cuentista, a base de contrastes: contraste entre violencia y ternura, amor y desamor (u odio). Zavaleta opta por construir, a pesar de todo, una historia simpática, picaresca y algo represiva, evitando un desenlace trágico que sería lo lógico en ese tipo de anécdotas de amor compartido.

Aprovechando las cualidades naturales de ternura de los

⁸ Ricardo González vigil.-**"Zavaleta y la nueva narrativa".- Lima: El Comercio Dominical.-20 de nov.de 1983.**

indios, la protagonista se convierte en la madre afectiva de toda una familia de raza y clase social distintas. Uno de los personajes no indios amparados en su ternura le califica de madre irreal:

"Hasta imagino que nuestra madre real se siente también bajo la protección de Alba quién, a pesar de su juventud, quizás sea, por así decirlo, la progenitora de todos los Lúcar que pueblan mi casa de Corongo, se trate de hombres, mujeres, niños, perros, cuyes, gallinas, conejos, cerdos, o aún de los caballos del establo"

Hay, en la actitud del narrador de la historia, una voluntad de exaltación de la ternura, virtud propia de los indios de la sierra, una ternura de la que el propio Zavaleta fue testigo y exaltaba en esos términos:

"La ternura-que aprendí a sentir y observar en la sierra-es la forma más dulce, suave y desinteresada del amor; es admirable que a pesar de las crisis y obstáculos de la sociedad peruana, esa ternura subsista, sobre todo en la sierra, como un elemento que proviene sin duda del antiguo poblador indígena, que existe en los indios actuales, pero también en gran parte de la clase media de la costa. Unicamente los ricos y poderosos parecen carecer de ella" ⁹.

En el cuento no todos los grandes hacendados son blancos, sino también indios, que viven en perfecta cohesión con sus peones, indios también, y asisten al cumpleaños de una

⁹ Carta de Zavaleta, op. cit.

criada india, haciendo caso omiso de las diferencias de clase.

Ya no hay dos clases paralelas; hay una voluntad de suprimir las barreras raciales y de clase. El caso de **Manuela**, protagonista de **"Mi antigua sirvienta"**, ilustra mejor la evolución social positiva que ha conocido el personaje indio a manos de la generación del 50.

Julio, uno de los hijos de una familia criolla donde ejerce la protagonista de sirvienta se enamora de ésta. Pero este amor encuentra todas las reticencias y humillaciones de la familia del joven enamorado:

**"Pero éste es amor de un tonto a quien le falta otra
enamorada más bonita y de mejor familia"**

Por su parte, Manuela padece un fuerte complejo de raza y de clase, que no sólo traiciona sus sentimientos y sus ambiciones, sino que además, pone serias trabas a su posible incorporación a la sociedad libre: nunca dejará de **"tener ganas de ir a la cocina"**.

Aunque ése es su deseo, la protagonista no llega a adquirir costumbres burguesas, educada como ha sido para servir a sus amos blancos; no tiene ganas **"de ir a sitios elegantes"**, porque allí se sentiría desubicada e incómoda. Sobre ella pesan siglos de servidumbre y de dominación.

Ahora que se le ofrece la oportunidad de ascender a la categoría de persona, la responsabilidad no es fácil de asumir. Pero Julio, el joven enamorado, prescinde de sus complejos de clase en nombre precisamente de este amor y acabará venciendo las reticencias familiares. Lo que triunfa,

para Zavaleta, no es el amor entre un blanco y una india, sino el amor entre dos seres humanos.

El cuento "**Venganza de indios**" también de Zavaleta roza la temática indigenista, sin alcanzarla, simplemente porque el escritor se niega, en el remate final, a desempeñar un papel paternalista como en las novelas anteriores. Los hechos, aunque parezcan insólitos y psicologistas, no dejan de ser realistas.

En el pueblo serrano de Sihuas, el niño Alejo sueña con la venganza de Patucho, un tejedor indio, sobre un boticario blanco que le ha recetado indebidamente, provocando la muerte de su hijo. La venganza consiste en un paliza que marca, aparentemente, una ruptura con la realidad social; sería el mundo al revés, si no se tratase de un simple sueño.

Pero Zavaleta, eludiendo que el narrador adopte actitudes paternalistas como en el indigenismo anterior, las delega en el subconsciente de un niño, lo que llevaría a Wolfgang A. Luchting a trasponer el título en "**Venganza de niños**" ¹⁰.

Pero la venganza no es tan pueril como concluye el crítico alemán, sino que es más sutil, es la venganza del hombre humilde y sin poder social. En efecto, ¿quién efectúa la acción de venganza, el niño o el indio? La anécdota no aclara mejor esa duda, pese a que el propio indio asegura no ser el autor de tal gesto, y a que el niño le reaccrimina

¹⁰Wolfgang A. Luchting.-Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila Editores.-1971.

públicamente, tratándole de mentiroso.

Quizás la actitud del indio se deba al miedo a las represalias y también, quizás la del niño se deba a su sed innata de justicia, esta sed de justicia que caracteriza a todo ser humano, y al final, nos preguntamos con el crítico alemán:

"¿Dónde está la verdad" ¹¹

¿En el discurso del niño o en las protestas del indio? Toda la ambigüedad podría resumirse entre precisamente esta verdad probable y la casi mentira del indio. Desgraciadamente, el lector no llegará a despejar esta duda, puesto que siempre estará ante la palabra del niño contra la del indio; el narrador tampoco ayudará a despejar tal duda.

Cuanto más se producirán parloteos para desentrañar la verdad, más se enredará la trama, que no transcurre en un solo día, sino que es un largo proceso histórico que se condensa, aquí, en el sueño del niño:

"en vez de suceder en una mañana o una noche, la historia había sucedido paso a paso, en varios días y semanas".

Esta advertencia inicial parece tener relación con el lento transcurrir de la Historia: pero el niño Alejo, impaciente por ver el desenlace de la historia, no la deja transcurrir de un modo natural, y trata desesperadamente de anticiparla, precipitando un desenlace demasiado bonito para ser real. La historia es una anécdota banal pero compleja. Es

¹¹ Wolfgang A. Luchting, op.cit.

una inteligente alegoría de todo un proceso histórico-social. Los sueños justicieros en esta narración psicologista parecen confirmar, sin embargo, la irrealidad y la imposibilidad de la justicia humana. Por eso su lado indigenista se diluye en su aspecto filosófico.

En esta pueril anticipación, la realidad adquiere carácter de ficción y de ensoñación, ya que el mundo andino pasa a ser regido por la ley del más astuto y no del más fuerte. De allí la diferencia con el indigenismo tradicional cuyo paternalismo habría empujado al escritor a una exaltación descarada de la fuerza física del indio en detrimento de sus agresores blancos.

La ambigüedad introducida en la trama quita a Zavaleta toda pretensión paternalista, lo que permite crear un potente contraste de valores: los del indio, y los del niño, que en el fondo, aunque no lo confiesen, coinciden.

En cuanto a Vargas Vicuña, el otro exponente de la renovación temática y estilística del indigenismo, lo primero que ha de observarse es una casi ausencia de grandes frescos humanos que muestren la vida indígena en su variada complejidad social, igual que lo hicieran Arguedas y Alegría en la década anterior.

Miguel Gutiérrez ha destacado en este escritor la pequeñez de su universo narrativo, la ausencia de clímax narrativo, la objetivación de la realidad mediante un proceso lírico, concluyendo que:

"Lo que persigue [el narrador] es proponer símbolos del

dolor humano, del amor, de la soledad y del tiempo generador de vida y muerte" ¹².

Tampoco destaca Vargas Vicuña por su caracterización ni por su análisis psicológico como en Carlos Zavaleta: en sus relatos líricos, el lector lamentará una carencia de figuras individuales dignas de destacar, así como una falta de motivación individual, a pesar de que sus personajes tienen una dimensión mítica. Su secreto está casi siempre en su lenguaje, con el que ha logrado crear un mundo.

Vargas Vicuña tiene una forma personal de narrar que, mediante la prosodia, el estilo y la sintaxis, es capaz de revelar desde adentro y en toda su dimensión al campesinado, sin recurrir casi al regionalismo de Arguedas. En cambio, en sus narraciones poéticas, para cuya elaboración se ha valido de las técnicas de narración modernas, abundan personajes arquetípicos, sacados del mundo rural de pequeños propietarios, de minifundistas.

Sin embargo en ese mundo perdura la existencia del comunitarismo, y fluye una sustancia mítica que ha llevado a Antonio Cornejo Polar a comparar sus obras con monumentos clásicos, a pesar de que nunca tuvo el escritor una formación de erudito ¹³.

Hay, en Vargas Vicuña, lo que Cornejo Polar calificaba de

¹² Miguel Gutiérrez.-La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance.-Lima: Sétimo Ensayo.-1988.

¹³ Prólogo de Ñahuín: narraciones ordinarias, op. cit.

"intuición poética genial" ¹⁴. Sus tipos humanos son indios y serranos, su lenguaje es una mezcla de habla coloquial y de estilo literario, y en sus temas fulge una sustancia mítica; pero su indigenismo no es militante, sino más bien poético.

Francisco Carrillo le califica de escritor de "grandes contrastes", contrastes temáticos, contrastes lingüísticos, contrastes tipológicos, y contrastes espaciales:

"Presenta varios logrados contrastes: crudeza y poesía, patetismo y alegría de vida, realismo y símbolo, lenguaje coloquial y al mismo tiempo literario. Su mundo, el de la sierra peruana, ha depurado la base regionalista tradicional de la narrativa peruana, ha transformado el personaje tipo en un ser humano de intensa vida emocional aunque siempre dependiente de fuerzas extrañas, ingobernables. Ha utilizado, en un marco poético, el paisaje y la anécdota" ¹⁵.

Uno siente la tentación de ver en su estilo lírico una influencia directa del lirismo arguediano, pero aquí no existe la conflictividad social, ni el enfrentamiento entre comuneros y terratenientes, ni las masas intermedias compuestas por los mestizos.

¹⁴ op.cit.

¹⁵ Francisco Carrillo. -El cuento peruano: 1904-1971. -Lima: Editorial Biblioteca.-1971.

1.2. Escala de representación geográfica.

Si el indigenismo tradicional se limitaba al pueblo indio como único referente espacial, el neoindigenismo trasciende estas fronteras regionalistas y se traslada a un espacio mucho más integrador y representativo de la sociedad y de la geografía peruanas: la ciudad.

El pueblo indio, o **ayllu**, tenía el inconveniente de mantener a los indígenas en una especie de "ghetto" literario, que hacía pensar que formaban parte de una sociedad paralela. Con la generación del 50, se inaugura también, un indigenismo urbano y costeño, por considerar que el pueblo indio reflejaba sólo parcialmente la realidad geográfica indígena y peruana. Esta circunstancia es favorecida por el creciente fenómeno de ruralización urbana que se observa en la sociedad peruana.

Los indios ya se han incorporado a la sociedad urbana, y ahora, según la realidad social, también ejercen en el sector industrial. El indigenismo urbano está presente en Los aprendices de Zavaleta cuando, hacia el desenlace, el narrador anuncia la llegada masiva de los indios a la misma Plaza de Armas de Lima, inundando de mercancías las aceras de sus calles céntricas, acelerando con su presencia el proceso de cohesión racial y rompiendo de esta manera con largos años de marginación y aislamiento literario.

Es una opción integradora no sólo geográfica sino sobre todo, social. Si el Perú consta de tres regiones, la costa, la sierra y la selva, éstas no tienen fronteras intangibles como

pretendía demostrar el indigenismo tradicional, y la generación de los 50 demuestra que los problemas tradicionalmente relacionados al ámbito serrano se han trasladado, gracias a la modernización de las vías de comunicación, hasta los grandes núcleos urbanos del país.

En muchos de los cuentos urbanos de Zavaleta por ejemplo, los protagonistas suelen ser indios provincianos que luchan, en medio de otros seres humanos procedentes del Perú profundo, contra los desniveles de la sociedad industrial y por su propia supervivencia. Es el reflejo de lo que Zavaleta califica de reflejo del carácter plural y del talante integrador de la nueva literatura: el "Perú mestizo"; esta indistinción literaria entre indios y blancos cuando se pretende abordar los problemas sociales y humanos del Perú urbano, del Perú moderno, es algo que todavía no se había dado en la historia de la literatura de este país.

De forma similar, Zavaleta no tuvo necesidad de recurrir a un ambiente provinciano ni serrano para escribir su relato neoindigenista "Mi antigua sirvienta". Sólo tuvo que acudir a una de las nuevas barriadas de lujo que flanquean la Lima histórica, y adonde conviven, en una relativa armonía social, indios y blancos, serranos y costeños, antiguos y recién llegados.

Allí descubrió a una criada india enamorada de uno de sus amos blancos. Pese al contraste racial y social que se anuncia desde las primeras líneas, y haciendo caso omiso de los convencionalismos y de los prejuicios milenarios, el autor

llevará habilidosamente este drama shakespeariano a un desenlace feliz.

Pero el relato no deja de ser un relato urbano, aunque se desliza en él cierta temática indigenista: las descripciones de la nueva fisonomía de Lima en plena modernización son detalladas, y sus nuevos edificios modernos llenan de orgullo y de satisfacción a la Municipalidad. Se trata pues, en este caso, de un tema indigenista ambientado en la urbe.

En cambio, un relato como **"Los guardianes"**, también de Zavaleta, que está enteramente ambientado en plena sierra y escenifica la oposición entre blancos e indios, ricos y pobres, esclavos y amos, no es un relato indigenista. Los guardianes indios protagonistas de la anécdota, son simplemente utilizados para ajustar cuentas personales entre los más potentes de la comunidad que resultan ser blancos. El papel de los indios aquí es meramente decorativo.

Por ello dicho papel de **"guardianes de blancos"** es referido en términos irónicos, y no llega a resaltar por encima de las intrigas provincianas entre terratenientes blancos. Los intereses que están en juego no comprometen para nada la condición social de los indios, a no ser que el autor haya querido poner de relieve el servilismo que se adueña de algunos indios en contra de sus propios intereses.

Julio Ramón Ribeyro hace un amago de relato neoindigenista en **"La piel de un indio no cuesta caro"**, pero a la hora de la resolución final, el lector podrá comprobar que no es el tipo de temática que mejor maneja el cuentista.

El que la historia de **Ribeyro** transcurra en Lima no determina el sentido ni la orientación de su temática. Sin embargo el relato carece de la tensión necesaria, a pesar de que todos los ingredientes están reunidos. El desenlace adolece de garra o si se prefiere, de postura clara. El jefe del joven indio accidentado parece indignarse de lo ocurrido; sin embargo, no emprende ninguna acción coherente.

Es más: su indignación, apenas llegará a formularla ante la sociedad, y sólo se limitará a refunfuñar ante la falta de sensibilidad de su esposa, convirtiéndose él también, con su silencio y su indolencia, en un cómplice más de esta clase de injusticia.

Podría decirse que la falta de reacción o de compromiso, como en la mayoría de los relatos de **Ribeyro**, es lo que convierte este relato en un caso de intriga social urbana.

Paralelamente, en **Crónica de San Gabriel**, una novela de eminente ambiente provinciano, **Ribeyro** tiene ante él la gran oportunidad de profundizar en la temática indigenista que le ofrecen los conflictos obreros, cuando los mineros indios, hartos de soportar las duras condiciones de trabajo, se sublevan. Pero únicamente se limitará el narrador a lamentar tamaña situación y a compadecerles, una vez más, preguntándose porqué esta revuelta no se había producido antes, y cayendo de nuevo en las actitudes paternalistas de las primeras novelas indigenistas.

En resumen, se puede observar que el espacio ya no juega un papel predominante en la nueva narrativa indigenista. En la urbe como en la provincia, los escritores encuentran la sustancia temática necesaria para desarrollarla.

1.3. Escala de representación temática.

Los temas de la nueva narrativa indigenista conocen también una considerable ampliación a manos de los escritores del 50. Lo primero que ha de observarse, es la casi desaparición del realismo agrario. Los narradores se vuelcan más bien hacia temas que ponen de relieve la visión que el indio tiene de la realidad. También tiende a desaparecer, o por lo menos a ocupar una importancia menor, el problema de la injusticia y de la marginación histórica del indio. Los escritores no lo consideran definitivamente resuelto, sino que buscan simplemente otra salida, otra aplicación de la cuestión india.

En **Carlos Zavaleta**, el tema dominante lo conformarán las manifestaciones de tipo cultural de los indios, donde se encuentran resumidos aspectos mágicos, religiosos y folklóricos de esta raza. Pero la visión que nos trasmite **Zavaleta** de tales manifestaciones culturales parece despojada del exotismo europeizante que se observara durante casi dos décadas en el llamado realismo mágico.

Con el realismo mágico, los críticos aplicaban a una realidad autóctona un concepto inventado para una realidad forránea, concretamente para la realidad europea de la primera posguerra, y más tarde exportado a América en los años treinta ¹⁶.

¹⁶ Cuando el crítico de arte alemán **Franz Roh** utiliza por primera vez el concepto de realismo mágico, allá por los

El neoindigenismo de Zavaleta resucita estos viejos valores olvidados de las creencias y de la cultura indígenas. Pero no lo hace bajo una óptica europeizante, como en muchos relatos de escritores que se autodefinen del realismo mágico, como Miguel Angel Asturias, o como Alejo Carpentier con su real maravilloso.

Zavaleta nos presenta estas manifestaciones culturales indígenas en toda su desnudez estética, sin pasiones como en los relatos exaltadores de Arguedas, pero tampoco sin frialdad.

Con Eleodoro Vargas Vicuña, asistimos a una tan ansiada revalorización de los grandes mitos que han marcado, a lo largo de la Historia, el mundo indígena serrano, tales como el ciclo vegetal (la siembra y la cosecha), el ciclo vital (la vida y la muerte), las grandes divinidades (la Tierra, el Sol

años 1925, aplicándolo a la pintura post-expresionista, no piensa ni remotamente en la literatura, ni mucho menos a la literatura latinoamericana. Pero desde el primer artículo del profesor Angel Flores sobre "El realismo mágico en la ficción americana", la crítica literaria parece haberse adueñado del concepto para hacerlo genuinamente latinoamericana.

Sin embargo, en cuanto al indigenismo se refiere, aplicarle el concepto de realismo mágico sería ver una realidad local con ojos foráneos. Por ello no consideramos que las visiones que los indios de Zavaleta tienen de la realidad tengan nada que ver con el realismo mágico.

y la Luna), la reencarnación, temas que apenas habían sido evocados por **Arguedas y Ciro Alegría**, tan empeñados como estaban, en denunciar los conflictos agrarios y los abusos del feudalismo rural.

En "**Kikuyo**", cuento serrano de **Congrains Martín**, los indios ya no ven la tierra como un motivo de conflicto social, tampoco como una reivindicación al potente hacendado, sino como un elemento cultural, algo que "**llevan por dentro**" y que tienen que salvar a toda costa contra la peste verde que acaba de declararse.

1.4. Escala de representación verbal: el indigenismo poético.

En el plano verbal, también los escritores del 50 introducen una gran novedad en el indigenismo. Un escritor como **Vargas Vicuña** nos descubre la faceta poética del indigenismo. Se trata de una innovación que afecta sin duda no sólo a la forma del relato, sino también al mismo contenido: el indigenismo de **Vargas Vicuña** es, ante todo, un indigenismo verbal; sus palabras están cargadas de poesía y de magia.

Sus frases cargadas de simbolismo y de magia, su estilo impregnado de poesía, el habla popular de los serranos, y el tono intimista de sus evocaciones convierten sus relatos en un culto a los valores culturales más íntimos y más entrañables del pueblo indio.

En el habla popular de sus personajes, **Vargas Vicuña** y **Zavaleta** no tienen necesidad de introducir voces indias; con un castellano genuinamente serrano, que recuerda a veces los primeros balbuceos de un niño, nos transmite sin embargo toda la densidad y la sensibilidad del mensaje lírico.

El indigenismo de **Vargas Vicuña** es, ante todo, un inginenismo verbal, es decir, inmanente a su propio discurso y al lenguaje de sus personajes. A través de sus palabras elegidas según el gusto de los clásicos, descubrimos toda la espiritualidad de los indígenas, sus creencias, sus penas y su gloria.

Vargas Vicuña es un narrador extremadamente lírico o un poeta nato que se ha valido de las técnicas narrativas para escribir sus mejores poemas.

II- Simbología mágicorreligiosa.

Entre esta multitud de símbolos que aparecen en los relatos, los escritores resaltan, sobre todo, dos categorías: símbolos mágicos, y símbolos míticos.

2.1. Elementos mágicos.

La celebración del cóndor-rachi en "La batalla" de Carlos Zavaleta adquiere, a la vez que una manifestación de carácter cultural, un aspecto mágico. Los elementos mágicos los descubre el lector siguiendo los pasos de un joven personaje costeño, no iniciado, y desdeñoso de semejantes prácticas.

Este personaje anónimo será conocido como **el forastero** y hará las veces de neófito en una ceremonia de iniciación. Por ello desempeña el papel de guía, aunque es el que menos enterado parece de los símbolos sagrados de la ceremonia. Esta circunstancia refuerza sin embargo el contraste entre lo que es capaz de percibir el forastero y lo que en realidad está ocurriendo, de allí la sorpresa final no sólo del lector sino del propio guía.

La imprevisibilidad del desenlace está asegurada, ya que el lector sólo podrá **"ver y entender"** aquello que al forastero le sea inteligible, y cuando esto no sea posible, ambos, lector y protagonista, se atenderán a las explicaciones de un narrador convertido casi en un dios.

De "La batalla", un cuento "dramático y alucinante", según palabras de Washington Delgado ¹⁷, y de otros cuentos indigenistas, sacaremos algunos de los símbolos mágicorreligiosos de las manifestaciones culturales indígenas.

"La batalla" es un relato lineal, cuyo argumento se abre y se cierra bajo la óptica de su protagonista, el forastero. La historia es a la vez realista y plagada de claves simbólicas que, muchas veces, el mismo forastero no llega a descifrar sin la ayuda de los propios sihuasinos. El relato arranca desde la solemne incorporación del forastero en el ambiente festivo del pueblo de Sihuas. Su llegada coincide con la celebración anual del **cóndor-rachi**, aunque él sólo viene a asistir al enfrentamiento fraterno entre dos colegios del pueblo.

A pesar de hacernos seguir atentamente la evolución de la ceremonia a través del protagonista, él mismo se revelará analfabeta frente a los símbolos del cóndor y se marchará "sin ver eso". Creando una atmósfera encantada y solemne que nos recuerda la víspera del **yawar-punchay** en Yawar fiesta, Zavaleta nos introduce en la bulliciosa aldea serrana, al mismo tiempo que introduce a su forastero protagonista.

En cuanto al propio **cóndor-rachi**, es una ceremonia a caballo entre lo mágico, lo religioso y lo ritual. Consiste en un duelo a muerte entre un cóndor inicialmente inmovilizado y un jinete indio, dentro de un ambiente de borrachera, de

¹⁷ Washington Delgado.-Historia de la literatura republicana.- Lima: Richkay.-1980.

alucinación y de exaltación colectivas.

Aquí, todos los elementos de la realidad adquieren un código secreto. Después de una rápida descripción física del cóndor (**plumaje negro, pico rocalloso y encorvado, ascuas reposadas**), el narrador procede a la descripción simbólica y espiritual más exhaustiva, de lo que **"el ojo profano no puede captar"**.

En esta descripción de tipo espiritual, el cóndor objeto de la ceremonia es tratado respectivamente de

"crucificado, murciélago vanidoso, desgajada fronda de árbol, araña gigantesca y fantasmal, murciélago de nuevo y tarántula".

Todas esas alusiones comparativas nos remiten a una segunda y misteriosa connotación, siempre relacionada con el mundo de la espiritualidad del indio. El forastero, criollo de origen y poco iniciado en este tipo de simbología, confunde el cóndor con otros elementos que tradicionalmente conforman las divinidades indígenas:

"Con un árbol, con una nube fresca, o con la luna que suele alzarse entre la tierra y el sol".

Sin enterarnos apenas, ya estamos en el terreno de la espiritualidad india, porque el cóndor es a la vez naturaleza y divinidad, como también lo son el sol, el árbol, la nube, la luna, la tierra y la tarántula. El cuento es intensamente simbólico. El trato sanginario del cóndor contrasta con su pasmosa supervivencia final, lo cual connota las tribulaciones de un pueblo vejado por los blancos.

Para esa gente que se pelea, ebria y orgullosa contra el cóndor, éste constituye una fuerza de la naturaleza superior al hombre, una fuerza mítica, y vencer a la fuerza mítica significa demostrar la fuerza, aún mayor del indio, su supremacía sobre las fuerzas de la naturaleza, su coraje y su inteligencia frente a la rabia bruta del cóndor.

La ceremonia no es sin embargo una vejación en contra de la divinidad, sino todo lo contrario, es un intento de domesticar, una vez al año, a los elementos que pertenecen a lo absoluto. Pero la victoria de los indios sobre el cóndor no significa la muerte de éste, porque la divinidad, siendo garante de los valores ancestrales de la comunidad, no puede morir y desaparecer.

Por lo tanto, el cóndor conserva su carácter sagrado aún tras ser humillado públicamente por los indios en la ceremonia sangrienta, porque la naturaleza, como la tarántula, el sol, y la tierra no pueden morir. El cóndor encarna la unidad mítica de la cultura india. Ganan la batalla los indios, pero simbólicamente, vence el cóndor, porque sobrevive a la crueldad de los hombres.

Con la naturalidad que le caracteriza, Vargas Vicuña cuenta en "**La mañuca Suárez**" la historia dramática de una cristiana india que, por fornicar con un cura del pueblo, es castigada por Dios a transformarse en una mula de noche y aparentar ser buena cristiana de día. Pero el rumor ha corrido hasta los vecinos del pueblo que deciden infligir su propio castigo a la mula, dándole muerte.

Aquí se mezclan aspectos divinos con costumbres paganas: un pecado es castigado por Dios y por los hombres. La duda aquí no está en la posibilidad de transformarse en una mula, sino más bien en la reacción de los vecinos. La historia es mágica, pero sólo a medias, ya que muchos aspectos de la irrealdad son tenidos por normales.

Por otra parte, la existencia de Dios, ya irracional en sí, porque está relacionada con la fe y no con hechos concretos, esta existencia se revela sin embargo a través de la mula. El autor juega con un hecho irreal para provocar otro hecho, real.

En "El traslado", Vargas Vicuña roza lo fantástico. El cuento empieza con esta ambigua advertencia de que

"Cambiamos de lugar aún después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos".

Sin embargo, ese "cambio de lugar", ese "traslado" es a la vez un cambio de morada y una transmutación del alma de la vieja india recién fallecida; a pesar de la aparente cotidianeidad de la operación de cambio de nicho, nos encontramos con un hecho más irreal que cotidiano: en el alma de la difunta se opera el mismo cambio de lugar. Al darse cuenta un sobrino de la difunta, que el ataúd presenta "algunas partes podridas", expresa esta tremenda adivinación:

"Yo no quise pensar que por allí entrarían gusanos o se saldría ella por las noches...Pero allí estuvo ella. ¿Y no haberla visto?"

Esta adivinación de la presencia de la difunta es sin

embargo un hecho inexplicable. El contraste entre la realidad- sus huesos, sus zapatos aún "intactitos"- y su alma invisible pero presente, crea un efecto mágico potente.

"La guerra del niño" de Zavaleta escenifica de nuevo el eterno conflicto entre la realidad y la irrealidad. Desde el vientre de su madre y en una comunicación intrauterina, un niño le ayuda a librar una guerra contra el posible padre. Pero la historia no es narrada por la madre, sino por el propio feto. La persona más fuerte aquí tampoco es la madre, ni el padre irresponsable, sino, y de nuevo, el feto.

2.2. Elementos míticos.

En "El Cristo Villenas", Zavaleta demuestra cómo se puede desarrollar y enraizar un mito popular y potente en la conciencia colectiva de un pueblo, sólo a partir de un suceso vulgar y aparentemente sin trascendencia. Sihuas vive una época cercana al apocalipsis, tras la gran inundación que ha llevado a la tumba a la mayoría de sus habitantes, y a la emigración a los pocos supervivientes.

Entre los nuevos vecinos, el señor Villenas es uno de los más distinguidos, conocido por su afición a las labores de campo y a la caza, y a su éxito unánime entre las mujeres del vecindario. Pero por encima de todo, Villenas es el hombre más bueno del pueblo. Por una incomprensible perversión de la historia (o de la "Historia"), sus costumbres se han visto alteradas, ahora se emborracha y cae en un perol de chicha hirviente.

Desde este anodino suceso, el pueblo entero desarrollará un verdadero mito en torno a la figura del señor Villenas: nadie, excepto una tal Tía Delfina, puede afirmar con certeza haberle visto la cara después de muerto. Al morir calcinado, Villenas pierde sus atributos de ser real, para adquirir los de un dios cuya historia individual ahora se confunde de forma incomprensible con la de Jesucristo. Esta confusión colectiva se debe sin embargo a un hecho aparentemente racional: no en vano fueron ambos, Jesucristo y Villenas, muy buenos con los hombres.

Unicamente Tía Delfina, que pretende haberle visto la cara, lo describirá como un cuerpo

"lleno de ampollas y llagas por todas partes. El pobre parece un Cristo".

Con el paso del tiempo, la versión de Tía Delfina cobra credibilidad y se impone, finalmente, como la única y verdadera, y ya nadie podrá convencer a los sihuasinos de que Villenas fue un hombre de carne y hueso. En adelante, los sihuasinos tendrán a su propio mesías, y como tal lo honrarán.

Un alumno examinado por su maestro fundirá en un solo relato irreconocible, la vida y la muerte de Villenas con las de Jesús de Nazareth. Esta nueva versión narra que nació en Belén, murió quemado, se llenó de ampollas pero no cayéndose en un perol de chicha, sino justo cuando volvía a caballo de hacer un milagro; no se llamaba Villenas y se sabe que murió en Sihuas para salvar a los sihuasinos de sus pecados.

El mito y la realidad, la historia y la leyenda, lo humano y lo divino se entremezclan en esta nueva versión alucinante de un hombre de carne y hueso llamado Villenas, que vivió en un lugar localizable llamado Sihuas y que murió quemado en un perol de chicha tras ser obligado a emborracharse por sus enemigos.

Esta versión falsificada y llena de contradicciones y de ambigüedades es tenida por cierta hasta que un forastero vendrá a contrastarla, ante el estupor generalizado de los niños que siempre la tuvieron por palabra de evangelio. En este caso, estamos ante un mito colectivo. Los aspectos folklóricos se entremezclan con los míticos hasta formar una sola unidad que forma parte de la espiritualidad indígena. "El Cristo Villenas" conjuga la óptica mítica del pueblo indio con la visión moderna y contrastada del forastero.

Pero según Miguel Gutiérrez, Zavaleta no debería introducir a última hora este personaje que le parece demasiado pedagógico:

"para que sermonee pedantemente al lector acerca de cómo y porqué surgen las leyendas pueblerinas, tarea que en todo caso corresponde a gente sensata y estricta como son los científico-sociales" ¹⁸.

En el relato provinciano de Congrains Martín, "Kikuyo", la tierra pasa a desempeñar una función mítica: una plaga verde acaba de declararse en el pueblo, y los campesinos, que "llevan sus tierras por dentro", se servirán de los medios más grotescos y brutos y sin embargo poco eficaces para librarlas de la aniquilación.

¹⁸ op.cit.

La tierra aquí es el elemento a caballo entre lo afectivo y lo divino, que despierta la imaginación casi desbordante y sin embargo inmovilista de los campesinos: su obsesión por salvar sus tierras de la invasión del kikuyo choca frontalmente con su falta de imaginación racional, así como su ridícula y grotesca capacidad de movilización; a pesar de dinamitar el valle invadido por el kikuyo, se darán cuenta los campesinos de la inutilidad del esfuerzo.

Lo irracional, es decir la utilización de dinamita para acabar con la plaga verde, vence a lo racional, que sería la utilización de productos químicos, o el recurso a los expertos del Ministerio de Agricultura que algunos proponen. Pero esta victoria de lo irracional significa, en el fondo, una derrota frente al kikuyo.

La obra entera de **Eleodoro Vargas Vicuña** respira el aliento mítico-poético propio de la espiritualidad de los indios. En ella vuelven los mitos clásicos de la sierra, como la tierra y el sol, la vida y la muerte, la siembra y la cosecha, lo viejo y lo nuevo. Su obsesión por los temas fúnebres, como "**El velorio**", "**El traslado**", "**Un grano de sal**", "**Ese don Aguilar**", siempre conecta con una concepción de la vida basada en la regeneración y además, denota la convivencia entre el ser andino con los fenómenos del más allá.

El conjunto de esta obra, de una novedosa densidad simbólica, desemboca en lo trágico como resultado del frágil equilibrio existente entre los elementos de la naturaleza y el hombre.

En **"Taita Cristo"**, asistimos a la escenificación de un mito milenario que es el enfrentamiento, en clave psicológica entre el padre y el hijo, y a la inexplicable victoria del padre sobre su hijo. Esta victoria debe entenderse como la victoria de lo antiguo, lo viejo, lo mítico, sobre lo nuevo. Si no fuera por su acusada tendencia a la poeticidad, **"El velorio"** sería una narración fantástica; durante el velorio de un padre de familia, hace su aparición una mariposa anunciadora del alma invisible del difunto:

"Dicen que las mariposas son el alma de la gente"

Indignado ante la actitud impasible de sus descendientes, el difunto protesta de forma ostensible y a la vez simbólica, a través de la presencia de una mariposa:

"Están riendo. Se han olvidado de mí".

La tragedia predominante en este tipo de relato denota el desbarajuste y la fragilidad del equilibrio entre la realidad humana y el más allá. **Vargas Vicuña** es consciente de que entre el hombre y su entorno existen unas leyes que sólo se pueden

revelar mediante claves simbólicas.

Para Antonio Cornejo Polar, la armonía entre la naturaleza y el hombre aparece amarga en los relatos de Vargas Vicuña, porque su mundo literario refleja

"cabalmente un mundo agrario, mítico y mágico, cuya naturaleza es compacta y en el cual los hombres, sus acciones y pasiones, las plantas y animales, el paisaje y la casa, el cielo y la tierra están estrechamente vinculados en una armonía universal cuya más leve ruptura da lugar a la acción trágica y que, en ese sentido, es una armonía más agónica que placentera"

19.

La poeticidad y el misticismo que emanan de los relatos de Vargas Vicuña son la sustancia de que se nutre la cultura y la espiritualidad de los mismos seres que habitan la sierra. Al tiempo que presenta un carácter mágico, la celebración del cóndor-rachi presenta un aspecto de tradición: se ha mantenido a lo largo de los años y el rito se cumple con fidelidad en cada ocasión. Esta circunstancia marca el inmovilismo anclado en la sociedad provinciana. Una sociedad regida por las tradiciones es una sociedad que no evoluciona.

¹⁹ Prólogo de Ñahuín: narraciones ordinarias, op. cit.

Durante la ceremonia sangrienta, la masacre parece inminente y, sin embargo, no llega a producirse. En muchos de los relatos que resucitan los viejos mitos de la cultura andina, lo mítico es a la vez una manifestación de la vida cotidiana. En **"El Cristo Villenas"**, Zavaleta crea un mito potente desde un suceso de la vida diaria. El protagonista, al principio, es un hombre de carne y hueso; pero hacia el final ha adquirido la categoría de un dios. Entre el breve tiempo de su vida y de su muerte, se ha producido una inflación en la imaginación popular, hasta alcanzar una talla legendaria: algunos afirman no haberle visto siquiera la cara.

Aquí, lo mundano se confunde con lo divino. El cambio de identidad y de categoría se opera sólo con el paso del tiempo. Hay, en este narrador, lo que **Cornejo Polar** califica de **"intuición poética genial"**, ya que, sirviéndose de un estilo genuinamente sencillo, resucita los grandes mitos que luchan dialécticamente no sólo entre los indios, sino entre los hombres en general:

la vida contra la muerte

la generación y la regeración

la siembra y la cosecha

la inundación y la sequía

En **"Taita Cristo"**, es fácil advertir una correlación con el clásico mito de Edipo, ya que se narra el enfrentamiento

entre el padre y el hijo; trasladado al terreno agrario, este enfrentamiento correspondería a la lucha entre la siembra y la cosecha.

Al contrario de lo que ocurre en el mito clásico, Vargas Vicuña nos lleva aquí a una victoria aparentemente inaceptable del padre sobre su hijo. Cornejo Polar ve esta lucha entre padre e hijo

"no como un problema psicológico o como un enfrentamiento de caracteres, sino como un rito que nos presenta en forma concreta el combate abstracto entre lo viejo y lo nuevo" ²⁰.

En "Sequía nomás", a un largo y dramático período de inundación sucede un calor tórrido que abrasa todos los cultivos; en la historia no puede faltar una nota de dramatismo poético:

"La calor en el aire como incendio que no se ve".

En resumen, en el neoindigenismo de Vargas Vicuña, se observa una relativa y precaria armonía entre los distintos elementos de la mitología agraria. Se trata de una armonía cuya mínima ruptura amenaza con provocar el caos del universo tradicional serrano.

²⁰ op.cit.

III-El personaje indigenista: del heroísmo colectivo a la afirmación individual

Si el indigenismo de **Arguedas** nos presenta a los indios en cuanto héroes colectivos, el neoindigenismo introduce un personaje indigenista que en busca de una personalidad propia. La novedad se debe a dos factores: la incorporación del estudio psicológico y la desaparición del "heroísmo" colectivo indio, a favor de la búsqueda, simplemente, del ser humano.

En los cuentos protagonizados por personajes indios, éstos ya no serán vistos como formando parte de una masa oprimida e inerte, impulsiva y salvaje, como aquella que pone en escenario Yawar fiesta. Aquí el indio será tomado como individuo, y no como grupo. El reponsable principal de esta individualización del personaje narrativo es sin duda **Zavaleta**, que apuesta abiertamente por el análisis psicológico.

La psicología estudia al individuo, antes que al grupo
²¹. La novela de **Arguedas** no tenía héroes individuales, quizás porque el escritor quiso poner de relieve el espíritu

²¹ La novela indigenista ofrecía un flanco a la crítica porque sacrificaba al héroe individual a favor del héroe colectivo, la comunidad indígena. La nueva narrativa ahonda la psicología del individuo, en detrimento del grupo.

colectivista y la fuerza de los indios como grupo. Por eso se mueven y actúan en grupo (*La indiada, o la tropa de indios*) y realizan la corrida india en grupo.

En cambio, los personajes indios de los cuentos de *Zavaleta* son héroes individuales que se enfrentan individualmente a su propio destino. Los indios que se enfrentan al cóndor en "*La batalla*" lo hacen con espíritu de desafío y de emulación, y al final destaca el que más coraje demuestra.

Zavaleta parece entender la necesidad de salvar al héroe individual porque siempre los hubo en la literatura y también en la vida real. Para poner de relieve la fuerza de los indios como grupo, no cree necesario recurrir a esta concepción colectivista del personaje.

A modo de recapitulación, dos ideas básicas deben ser recogidas. Por una parte, la no desaparición de la temática indigenista, al contrario de lo que se proclamó en un principio, y al contrario, su modificación, en vista de convertirlo hacia formas técnicamente más modernas. Por otra parte, habría que reiterar la ampliación de espacios narrativos y de tipos humanos que operan los escritores neoindigenistas, contribuyendo a hacer de esta escuela una visión moderna y múltiple sobre un problema tan mestizo como el que plantea la cultura peruana.

CAPITULO IV

LOS RENOVADORES DE LAS TECNICAS NARRATIVAS

Los críticos han apuntado a la generación del 50, quizás de forma sumamente genérica, como modernizadores de la prosa peruana, con la incorporación de técnicas como los procesos psicológicos, diversas estrategias del narrador etc... Pero esta tarea modernizadora sólo la han llevado a cabo algunos de los miembros del grupo como **Zavaleta, Ribeyro y Vargas Vicuña** a los que dedicaremos un apartado.

En cuanto al restante de los miembros, si bien contribuyen a cambiar y mejorara las estructuras narrativas, esta aportación no parece lo suficientemente destacable comparado con la línea vigente. Estos serían los casos de **Felipe Buendía**, que destaca por la lentitud de su flujo narrativo, fundamentalmente por su afán descriptivo; por su parte, **Luis Loayza** es conocido por su inclinación a la belleza formal en detrimento a la sustancia del relato. Mediante la prosa artística, **Loayza** busca la emoción más que la reflexión.

Salazar Bondy es un caso distinto, puesto que en él se expresa la angustia de la clase media, sin importar la forma. Técnicamente, se trata del escritor más convencional de su grupo, mientras que **Congrains Martín** se vale de algunas técnicas del cine neorrealista: evocaciones, primeros planos etc...

Pero todos estas pequeñas innovaciones no son trascendentes y sólo nos detendremos en los casos de **Zavaleta, Ribeyro y Vargas Vicuña**.

I-C.E. ZAVALETA: FACETA DE TRADUCTOR Y CRITICO

La publicación de los relatos de Zavaleta "Una figurilla", "El Cristo Villenas" y "La batalla" fue celebrada como la inauguración de una nueva orientación técnica de la narrativa peruana porque introducían, como veremos, las novedosas técnicas del fluir de la conciencia, como el monólogo interior, la introspección, y el perspectivismo.

De alguna manera, podría afirmarse que Zavaleta abre el camino a la narrativa peruana para su transición hacia la modernidad.

1.1. Incorporación de procesos psicológicos y mentales.

La técnica del fluir de la conciencia ("Stream of consciousness") conoce sus máximos exponentes en escritores anglosajones del principio de siglo. El crítico Erwing R. Steinberg cita a título referencial los casos de Joyce (Ulysses), Proust (A la recherche du temps perdu), Faulkner (The sound and the fury), Virginia Woolf (Mrs Dalloway) y Dorothy Richardson (Pilgrimage) ¹.

Para Keith Leopold, algunos críticos como Robert Humphrey cometen una confusión de términos al optar por la expresión "novela del fluir de la conciencia", en vez de "la técnica del fluir de la conciencia". Para él, no existe una sola técnica del fluir de la conciencia, sino varias. Además, añade que los críticos deberían hablar del fluir de la preconciencia, que es más bien la que interesa a los escritores. Se trataría del conjunto de todos aquellos procesos mentales que preceden la expresión oral.

Otra grave equivocación que comete la crítica, para Leopold, es entre el monólogo interior y el fluir de la conciencia. En sus términos, esta confusión se debería a que los dos conceptos aparecen casi a la misma fecha: la primera a cargo de William James y la segunda a cargo de Edouard Dujardin. Pero puntualiza que el monólogo interior es uno de los instrumentos de que se sirve la técnica del fluir de

¹ Erwing R. Steinberg.-La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna. México: Noema.-1982.

la conciencia, y no constituye una técnica en sí ².

Por su parte, Hugh Holman sitúa esta conciencia a un nivel de conocimiento general, relacionándola con los estados que preceden la palabra pronunciada:

"Conciencia en este contexto significa el rango total de conocimiento y respuesta emotivo-mental de un individuo, desde el nivel más bajo de pre-lenguaje, hasta el más alto, plenamente articulado de pensamiento racional" ³.

Cierta teoría popular alimentada sin duda por la propia crítica presenta la técnica del *fluir* de la conciencia como una secuela inevitable de la desintegración de los valores en el primer cuarto de este siglo, y un intento por compensar por medio de la excesiva experimentación, el vacío espiritual prevalescente en todas partes.

H.J. Muller afirma que la nueva novela es una manifestación del "oscurantismo de la realidad objetiva y la disolución de certidumbres en todos los campos del conocimiento" ⁴.

² Keith Leopold.-"Some problems of terminology in the analysis of the stream of consciousness novel", en Erwing R. Steinberg, op. cit.

³ D. Hugh Holman, Addison Hibbard and William Flint Thrall.-"The stream of consciousness novel", en Erwing Steinberg, op. cit.

⁴ H.J. Muller.-"Modern fiction".-New York: 1937.

Entre esa multitud de técnicas psicológicas, Zavaleta va a utilizar básicamente la evocación, los flash backs, la introspección, el recurso a la memoria mediante el recuerdo, y sobre todo el monólogo interior. Su experiencia como traductor de y ensayista de escritores como William Faulkner y James Joyce le sirve para introducir las citadas novedades psicológicas en el relato peruano.

En opinión de Keith Leopold, no existe una novela exclusivamente del monólogo interior ya que resultaría difícil escribirla enteramente sin que ningún personaje pudiese "abrir su boca". Lo que sí existen son técnicas, entre otras, que conforman el llamado fluir de la conciencia. Los escritores que la utilizan parecen hacer caso a Stanislaus Joyce que afirmaba que "sólo al dormir sin soñar no hay nada en la mente viviente" ⁵.

El aspecto psicológico de la nueva narrativa consistirá, en términos de Robert Humphrey, en un tipo de ficción

"en el cual se coloca un fuerte énfasis en la exploración de los niveles de pre-lenguaje de la conciencia para los propósitos, principalmente, de revelar el ser psíquico de los personajes" ⁶.

⁵ Stanislaus Joyce.- "On the stream of consciousness", citado por Erwing R. Steinberg, op. cit.

⁶ Robert Humphrey.- The stream of consciousness in the modern novel.-Berkeley: 1954.

Más tarde, Edward Bowling coincidiría con esa opinión, al describir la nueva forma de la novela como "una cita directa de la mente, no simplemente del área del lenguaje sino de toda la conciencia" ⁷.

En cuanto a Carlos Zavaleta, no hace más que recoger esas innovaciones de la novela anglosajona para incorporarlas en sus relatos. Los conceptos bergsonianos de duración, introspección, son los que convierten sus cuentos "Una figurilla" y "El peregrino" en un laboratorio de experimentación con el lenguaje.

"Una figurilla" carece de acción y se limita a transmitir las impresiones del protagonista, sin que éstas afloren a la superficie del relato, ni que haya necesidad de un interlocutor real. El relato arranca con un breve análisis psicológico del niño, respecto al tema de la felicidad de los hombres. La felicidad había significado la imposibilidad de conocer el miedo: "un lecho tibio alejado del horror... la madre y los hermanos".

La evocación inicial recuerda el corto pasado. La influencia de Joyce en sus análisis de personajes infantiles es perceptible. El cuento carece de presentador. Todos los comentarios y reflexiones los formula el propio protagonista. La única intervención decisiva del narrador está en el flash back inicial que advierte de la poca preparación del niño para enfrentarse a la noche:

⁷ Lawrence Edward Bowling.-"What is the stream of consciousness technique?".-PMLA, 65, nº 4, junio de 1950.

**"Desde su lecho, cientos de veces había escuchado
erguirse los aullidos de los perros..."**

La narración transmite al lector la fuerte sensación de angustia que vive el protagonista. El itinerario que éste ha de recorrer hasta la residencia de la abuela no representa únicamente una distancia física, sino también psicológica. Su compañero de ruta será la noche, y el tiempo que tarda en llegar siempre será subjetivo, ya que se basa en la duración bergsoniana. En medio de la absoluta oscuridad, sin más remedio el ensimismamiento, el niño se dejará llevar por los recuerdos más intensos.

En esta duración subjetivamente interminable, el niño hará uso de la memoria y se entregará a la introspección. Tal vez ésa la única válvula de escape frente a la noche, "el único malvado de los seres". Su monólogo interior será de tipo indirecto. Por su parte, el narrador pasivo se limitará a añadir la coletilla, "pensó" o "dijo":

"¡No!-se dijo-. ¡No y no! Se dijo no, por favor y, más tarde, decididamente no."

Zavaleta recurre a todos los artificios del discurso articulado, a pesar de que se trata de un pensamiento interno: las exclamaciones, interjecciones, los interlocutores supuestos pero irreales etc... Sin embargo, el único interlocutor cuya presencia se aprecia es el propio protagonista. La excesiva puntuación refleja la variable intensidad de los recuerdos del protagonista.

Los recuerdos y las proyecciones en el futuro aparecen entremezclados. El tiempo se vuelve esencia pura de la realidad. Sin embargo, ese tiempo no puede medirse racionalmente. Por consecuencia el recorrido entre la casa materna y la residencia de la abuela parece durar una eternidad. Es la subjetividad que define la duración bergsoniana.

En una mezcla de los siglos XIX y XX, con el ejemplo ya mencionado de Joyce y Faulkner, Zavaleta emprende la tarea de abrir nuevos caminos a la tradición narrativa del Perú. En "Una figurilla", se rompe el viejo esquema del indigenismo, al inmiscuirse el escritor en la intimidad de sus personajes y al dejar a lector la tarea de descubrir por sí mismo sus profundas inquietudes, sus motivaciones más secretas.

Zavaleta se sirve del monólogo interior para representar el contenido psíquico y los procesos mentales de sus personajes. Por encima de todo, el escritor busca la exploración de la personalidad por medio de la sensibilidad artística. Aquí lo que importa no son tanto las relaciones de dominación que mantiene el niño con su familia matriz como su condición de individuo solitario frente al terror de la noche. En este sentido, el relato que utiliza como medio de expresión el monólogo interior se revela en última instancia más intimista que cualquier otra forma de narrar.

En cierto sentido, podría afirmarse que la aparición de "Una figurilla" en 1948 marca el final de una época y el

inicio de otra en la tradición narrativa del Perú, no sólo porque se trata del relato que inaugura la Generación del 50, sino porque aporta una nueva manera de referir la realidad, introduciendo los matices psicológicos.

Otro relato donde Zavaleta maneja las técnicas psicológicas es "El peregrino". A pesar de no tener más que un solo protagonista, el relato está plagado de diálogos entrecortados por fugaces monólogos:

"Estoy haciendo lo que no debo... Estoy sudando en pleno invierno".

El que habla se encuentra físicamente en Lima. Pero la historia transcurre simultáneamente en Chimbote, gracias al recurso de la memoria. Además, el tiempo de narración es alternativamente el presente y el pasado.

Con el pretexto de recorrer a pie la distancia entre su pensión y la facultad, el protagonista tiene la oportunidad de resucitar las escenas protagonizadas por su fallecido hermano del que se confiesa asesino. Los espacios (aquí y allá) se funden en una perfecta sincronía con los tiempos (ahora y entonces). El espacio real, es decir donde se desarrolla el desplazamiento a pie, juega un papel meramente simbólico. Las piernas del protagonista parecen llevar mecánicamente a su destino, pero a su vez, este destino no es sólo una meta, sino un imperativo psicológico.

Su hermano que nunca estuvo en esos lugares le acompaña sin embargo por las calles limeñas, "a veces fuera a veces dentro de su pecho".

Para despejar cualquier duda sobre el tiempo real de los hechos y el de narración, el narrador recurre con frecuencia a la técnica cinematográfica del flash back:

"Cinco años, una radiosa mañana en que el mar se exhibía el mismo de fresco y gigante, tumbado y desafiando el sol, David se desligó del mar y de la luz".

Con la alternancia del presente y del pasado, de la evocación y de la narración, de dos espacios geográficamente inconfundibles, el relato de Zavaleta no parece paltearse la posibilidad de llevarnos a un desenlace. Su desarrollo no es lineal. Hay continuas rupturas de la linealidad, una mezcla entre tiempos y espacios. Hay una espacialización del tiempo y una temporalización del espacio.

Nuevamente, el tiempo real carece de importancia frente a la duración bergsoniana. Para cruzar la ciudad, el protagonista tardará cinco años. Pero esos cinco años son subjetivos, puesto que es el tiempo que tarda en recordar a su difunto hermano que también lleva cinco años muerto.

A diferencia del anterior cuento, aquí el monólogo interior adopta la forma directa, con una mínima intervención del narrador. Los diálogos entre el protagonista vivo y el muerto, transcritos en el presente, parecen reales. Hay también una saludable y enriquecedora

alternancia de diálogos, monólogos, narraciones, evocaciones, flash backs etc...

Aparte de Zavaleta, la técnica del monólogo interior no ha tenido otros seguidores en el seno de la Generación del 50. Julio Ramón Ribeyro recurre a esta técnica en una sola ocasión, en su cuento "Los predicadores". El cuento entero está escrito en forma de monólogo interior y el escritor opta por renunciar definitivamente a la voz del narrador. Además, transcribe fielmente los pensamientos interiores de su personaje, respetando la puntuación.

La primera parte del monólogo tiene una puntuación convencional y está plagada de evocaciones. En cambio, la segunda parte recuerda el párrafo final de Ulysses de Joyce, donde opta por la completa supresión de la puntuación. Mediante dicha supresión, Ribeyro trata de recrear el lenguaje de la propia mente. No en vano en mismo lenguaje articulado suele plantear ciertas dificultades de formulación. Ignorando la puntuación, el autor crea el lenguaje tal como está concebido a nivel de la pre-conciencia del personaje. Es lo que podría denominarse "cita directa de la mente".

1.2. El enfoque perspectivista

Zavaleta parece haber optado por el rechazo del punto de vista del narrador como único y privilegiado, siguiendo de esta forma una innovación ya vigente en la narrativa anglosajona. El rechaza la concepción omnipresente del narrador decimonónico.

Como ya es sabido, la crítica literaria debe la divulgación del concepto del punto de vista fundamentalmente a los prefacios de Henry James redactados entre 1907 y 1909. A Henry James le preocupaba desde un principio el problema de encontrar "un centro dominante" o "foco" de la narración, es decir la posición desde la cual se ha de presentar la acción de la novela.

En el prefacio de The portrait of a Lady, habla de la "casa de la ficción" como aquella que consta de un millón de ventanas,

"cada una de las cuales ha sido agujereada o todavía es agujereable en su vasto frente, por la necesidad de la visión individual y la presión de la voluntad individual" ⁸.

Los referidos ensayos de James convirtieron el punto de vista en técnica narrativa y tendrían, en la década inicial del siglo, un gran eco en la narrativa de habla inglesa.

⁸ Henry James.- "The art of the novel: critical prefaces".-New York: 1910.

Entre los muchos practicantes de esta técnica, se pueden mencionar especialmente los nombres de William Faulkner y John Dos Passos, porque son ellos los que más tarde ejercerían una influencia directa en el escritor peruano. En efecto, no sólo estamos ante un narrador prolífico y versátil, sino también ante un incansable crítico literario y traductor de narrativa norteamericana e inglesa. Zavaleta es el introductor de Faulkner y de Joyce en el Perú.

Con la introducción del punto de vista en la narrativa peruana, Zavaleta echa por tierra la perspectiva única de los narradores indigenistas quienes no veían más que el lado indio del país. Ahora varios individuos distintos por su cultura, su procedencia geográfica y por su raza, contemplan una misma realidad, pero cada uno lo hará desde su propia óptica. El resultado no podría ser más enriquecedor, porque cada personaje obtendrá de la realidad observada una visión distinta. Por otra parte, esta visión no tiene porqué coincidir con la del narrador.

Los relatos que inauguran esta forma de enfocar la realidad son "La batalla" y "El Cristo Villenas". En ellos, en vez de contarnos la historia tal como la conoce el narrador, Zavaleta opta por delegar ese "conocimiento" a varios de sus personajes. La introducción de la figura del forastero en ambos cuentos refuerza la relatividad de las visiones, así como la posibilidad de una visión global más objetividad.

Al rechazar o matizar la visión de los indios sobre su propia realidad, lo que está haciendo el forastero es señalar los aspectos crueles de la cultura andina en el primer cuento, e irracionales en el segundo. De esta manera, el relato gana en matices. En vez de exaltar ciegamente lo indio como lo hacían algunos indigenistas, Zavaleta procura enhebrar todas las visiones de una sociedad mestiza, precisamente porque el Perú no lo forman sólo los indios.

En "La batalla", el forastero cuestiona con sutileza los métodos del cóndor-rachi, y por ende cuestiona los aspectos crueles de ciertas manifestaciones populares de los indios. El escritor se sirve de este tipo de personaje ajeno a la realidad andina para contraponer a la visión subjetiva de los indios una visión más o menos objetiva. El forastero llega al pueblo con intenciones experimentales, pues viene a aprender.

El lector se entera de la historia de una forma dialéctica, es decir alternativamente desde la perspectiva del forastero y desde la de los propios indios. Zavaleta habla del forastero en los siguientes términos:

"Es un muchacho que huye de la fiesta del cóndor y ve su lado salvaje" ⁹.

En lugar de otorgarle a su narrador un punto de vista privilegiado, el autor se ciñe a la visión individual de cada uno de sus personajes. De hecho todo el cuento consiste

⁹ Correspondencia particular.

en narrar la percepción aparentemente errónea del forastero, seguida de la de los indios que, a su modo de entender, es la auténtica:

"Cuando el segundo cholo cruzó por debajo de la sombra y tuvo tan sólo entraña para elevar sus ojos, fue el forastero a apoyarse en uno de los postes a fin de mirarlo todo sin engaño y porque el cóndor le libraba del sol. Lo confundió sin duda con un árbol".

Cuando el forastero, harto de ver correr tanta sangre, se marcha del lugar, el narrador ignora si es una actitud de compasión o de admiración.

Como se puede apreciar, los hechos observados cobran alternativamente el color del cristal con el que los ven los indios o el forastero. La visión de este último parece sin embargo presidir el desenlace, ya que huye del lugar y sugiere indirectamente una lectura crítica de la ceremonia.

Zavaleta es consciente de la importancia que tiene cada uno de sus personajes. No sólo les permite a todos ellos expresarse con libertad, sino que además nos hacen llegar su peculiar visión de la realidad, que viene a ser a la postre su misma visión del mundo.

La visión del mundo que triunfa en "La batalla" es una visión extrovertida. Viene desde fuera de la realidad observada y cuestiona el espíritu inmovilista de los indígenas. Si algunos críticos han visto en "Mister X..." cierta neutralidad política por parte del escritor, al

negarse a adoptar un punto de vista concreto de entre la docena que se ofrecen, es porque cada uno de los personajes puede defender por sí solo su postura.

El escritor se limita a introducirnos a sus personajes y ellos mismos se encargan de revelarnos su procedencia de clase y de ideología. En este caso, ¿tiene el escritor la necesidad de adoptar uno de los múltiples puntos de vista, y desprestigiar así todos los demás?

En términos de Mariano Baquero Goyanes, el perspectivismo presenta unas ventajas incuestionables para la interpretación de lo hechos narrados:

"Se obtiene así, entonces, no un centro o un foco, ~~de~~ varios, con la complicación y enriquecimiento que ello supone, al ofrecerse al lector una acción filtrada a través de diversas conciencias, cambiante y hasta contradictoria según el punto de vista adoptado" ¹⁰.

El caso de "El Cristo Villenas" es aún más ilustrativo a este respecto. Ahora la perspectiva del foratero aparece como "la verdad que llega de lejos". Es ella la que saca a los indios del obscurantismo y de la superstición, permitiéndoles acceder al conocimiento racional.

Antes de la decisiva interpretación del forastero, dos son las perspectivas o focos desde los que el lector puede vivir los hechos: el foco de los alumnos de un colegio y el de su maestro. Los primeros confunden en una especie de

¹⁰ Mariano Baquero Goyanes. -Estructuras de la novela actual.- Barcelona: Planeta.-1970.

sincretismo la historia de un individuo de carne y hueso con el mito. Esta visión de los alumnos coincide con la de Tía Delfina que actúa como transmisora de la tradición oral. La visión del maestro se acerca al conocimiento racional.

Uno de los alumnos asegura que Cristo fue hijo de Dios, que murió hace más de mil años, que nunca vivió en Sihuas, pero curiosamente murió quemado en un perol de chicha cuando volvía de hacer un milagro. A pesar de la aparente coherencia la versión propuesta por el maestro, ésta no llegará a imponerse sobre las profundas convicciones de sus alumnos. Es en esta fase crucial de la trama del relato, cuando el autor introduce la figura del forastero, el portador de la verdad:

"No creo en una historia que se mezcla con todas las demás y que impide a un hombre, sea o no Villenas, tener una historia propia. Me disgusta una historia que por lo vieja depende de mí para que no muera".

Añade el forastero que como él, hay muy pocas personas en el Perú, un país sujeto a los mitos, leyendas y supersticiones. Su visión particular es la que libra al pueblo de la irracionalidad.

En todo momento, el narrador de Zavaleta ha evitado mezclarse con la historia. No ha adoptado el punto de vista de unos ni de otros. Ha permitido a los personajes que nos fueran dando ellos mismos su propia perspectiva de la historia y al final, se ha impuesto la visión del forastero, por su racionalidad.

Como en "La batalla", el forastero de "El Cristo Villenas" es portador de un mensaje lleno de matizaciones, enriquecedor desde el punto de vista antropológico e intelectual, y liberador frente a los potentes mitos que atenazan ciertos pueblos. Su aportación encierra implícitamente el conocimiento racional.

La aportación de la cultura costeña a la andina no es sin embargo algo nuevo en la literatura peruana, ya que desde José María Arguedas, en Yawar fiesta, ya tuvimos la oportunidad de seguir los pasos de un joven indio que volvía de la costa para criticar la corrida de toros a la india.

En ambos relatos de Zavaleta, el escritor demuestra que no hay sistema de pensamiento o visión del mundo que no pueda ser atacado. Afirma, una vez más, la relatividad de la vida, la duda existencial, la permanente contradicción de la realidad, el misterio y la falta de verdades absolutas.

En el caso concreto de la sociedad peruana de los años 50, podríamos afirmar que Zavaleta anticipa, por medio del novedoso uso del punto de vista, el derrumbamiento de las visiones unívocas de la realidad. Baquero Goyanes apunta al sentido de la estructura perspectivista que parece surgir de las necesidades de un mundo sujeto a la incertidumbre, a la duda:

"La estructura novelesca perspectivista funciona, muchas veces, como expresión de un mundo - el de nuestros días - en el que nada parece seguro o sólido, amenazado como está por todas partes, de rupturas,

cambios etc..." ¹¹.

Desde este ángulo se deben apreciar la aportación de Zavaleta a la narrativa de su país: un país sujeto a la incertidumbre sólo puede ser expresado de una forma relativa. El punto de vista introducido por Zavaleta parece cumplir plenamente con esta función.

¹¹ Mariano Baquero Goyanes, op. cit.

II- Julio Ramón Ribeyro: innovador involuntario

Ribeyro es el escritor de los 50 que con más empeño ha intentado evitar las novedades de las llamada "nueva novela", optando por otorgar más énfasis a la materia narrada que a la propia forma de narrar. Sin embargo, como veremos, a pesar de no proponerse una revisión de los métodos de composición, Ribeyro es considerado gran innovador. Dos aspectos principales han retenido nuestra atención: por una parte el doble criterio del que se sirve en las descripciones de sus espacios; por otra, están las técnicas impersonales de su narrador que sin embargo tiene una potente marca autobiográfica.

2.1. Los espacios ribeyrianos: dos criterios descriptivos.

Juana Martínez ha hecho hincapié con acierto, en el aspecto no descriptivo de la narrativa limeña de Ribeyro. Para ella, la ausencia o escasez de descripciones que se observa en los cuentos limeños de La palabra del mudo refleja un deseo de evasión de la realidad por parte del escritor ¹².

En efecto, si hay una característica destacable en los espacios ribeyrianos, ésta sería sin duda su presencia simbólica y no descrita. Sin embargo, este criterio es abandonado cuando el escritor desea referirse a los espacios cerrados de la urbe o a los propios espacios románticos de la provincia.

En su narrativa urbana, Ribeyro opta a menudo por mostrar o exponer las situaciones en las que se ven envueltos sus personajes. Al contrario del detallismo balzaciano que declara literalmente "detestar", Ribeyro ve en las constantes digresiones del narrador una forma de ralentizar el flujo de la narración. Por ello hemos podido observar su tendencia a ir directo al tema, prescindiendo de las circunstancias que rodean la acción.

¹² Juana Martínez Gómez.-"Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro".-Actas del Coloquio sobre lo real maravilloso en Hispanoamérica.-Cáceres: Universidad de Extremadura.-1990.

Ribeyro opta a menudo por mostrar las situaciones en las que aparecen implicados sus personajes, pero no las describe. Al contrario del estilo balzaciano que fue el modo de narrar por excelencia del siglo XIX y que él declara "detestar", ve en las constantes digresiones una forma de ralentizar el flujo de la narración. Por ello va directo al tema, prescindiendo de las circunstancias que rodean a sus personajes.

Sus espacios abiertos son a menudo objeto de una simple enumeración: las calles de Lima, el centro de Lima, las calles de Miraflores, las viejas casas de Lima, el malecón. Esta ausencia de descripciones podría explicarse como un deseo de evasión por parte del propio Ribeyro: Lima es una ciudad abominable, es "Lima la horrible". Se trataría pues, de una omisión voluntaria. Los dos ejemplos ilustrativos de este deseo de evasión son sus cuentos "Al pie del acantilado" y "Los gallinazos sin plumas", que relatan dos anécdotas relacionadas con la Lima de los 50: la ocupación de tierras baldías y los basureros.

Pues bien: Ribeyro no nos presenta en ningún momento los escenarios principales donde se ponen en práctica la miseria y la tragedia de la vida urbana. Por otra parte, ¿porqué tiene que hacerlo? Si el entorno en que viven sus "gallinazos sin plumas" es lo más parecido a un infierno terrenal, el escritor deja al propio lector suponerlo, sugiriendo indirectamente, por alusión, sus pésimas características:

"Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas".

¿Porqué ir más lejos de lo estrictamente necesario con los detalles si el propio narrador parece renunciar a acompañar a sus personajes hasta el corazón del basurero? Ya que éste es un lugar abominable y "oscuro", lo más indicado es no insistir en su descripción y mostrar a los dos niños en plena situación.

Ribeyro parece hacer suya esta máxima de Joseph Warren Beach que decía:

"el novelista no debe narrar, sino mostrar, no describir, sino presentar"¹³.

Pero la cuestión fundamental es : ¿dónde termina la narración y dónde empieza la exposición? La frontera puede ser a veces muy borrosa entre uno y otro polo de la dicotomía predicada por la crítica. Wayne C. Booth ha demostrado cómo esas teorías y conjeturas

"ofrecen una reducción no fácil de técnica a una simple dicotomía de narrar frente a mostrar, un firme rechazo de todo, excepto de los propios métodos de

¹³ Joseph Warren Beach.-The Twentieth Century novel: Studies in technique.-New York.-1932.

Henry James" ¹⁴.

Este gran dilema podríamos traducirlo en una cuestión más concreta: si Ribeyro renuncia a la descripción, lo que supone renunciar implícitamente al conocimiento íntimo de los lugares que nos quiere enseñar, ¿cómo consigue transmitirnos este efecto de familiaridad que sólo se consigue con la intimidad? A pesar de que el narrador de "Los gallinazos sin plumas" parece no querer aventurarse hasta el corazón del basurero, nos podrá exponer, más que relatar, mostrar más que describir, la lucha de todas las criaturas por conseguir comida:

"Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándoles a descubrir la pista de la preciosa suciedad".

El espacio no descrito del basurero implica pues, un deseo de evasión de la caótica realidad. Son fugaces las pinceladas donde Ribeyro describe el espacio urbano de Lima. Juana Martínez ha dado una excepción, que debería ser vista como un caso de intrusismo descriptivo, donde el narrador de Ribeyro se deja llevar por el flujo descriptivo del espacio limeño.

¹⁴ Wayne C. Booth. Retórica de la ficción. Barcelona: Antoni Bosch.-1974.

Nos referimos a "Dirección equivocada", un relato que pretende hacernos ver que la nueva fisonomía de Lima se ha conseguido a costa de sacrificar sus monumentos históricos y su tradicional poesía:

"Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado... Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de tierra, pistas polvorientas, rectas calles brumosas donde no crecía un árbol, una hierba".

Al contrario de lo que ocurre con los espacios abiertos, apreciamos netamente más descripciones detalladas de Ribeyro, en relación con los espacios cerrados. Estos actúan a menudo como lugar de refugio: refugio para los marginados y refugio para los miembros de la antigua burguesía que huyen de la invasión de su espacio vital por miembros de las nuevas clases.

Por ello los interiores de las casas, casones, palacios serán en general objeto de una minuciosa descripción. En "El ropero, los viejos y la muerte", dedica cuatro extensos párrafos a la descripción del mueble y del interior del inmueble:

"Ocupaba casi la mitad de la pieza y llegaba prácticamente al cielo raso. Era un verdadero palacio barroco, lleno de perillas, molduras, cornisas, medallones y columnatas... Tenía tres cuerpos, cada

cual con su propia fisonomía".

Este repentino afán descriptivo se justificaría por dos razones principales: el móvil nostálgico y la manía coleccionista. A Ribeyro siempre le han fascinado los espacios vitales donde transcurrió su infancia, máxime si estos espacios ya no existen o han pasado a otros dueños. La mayoría de los palacios coloniales que fueron testigos del bienestar familiar son recordados en tono nostálgico. También le han fascinado objetos más concretos con los que jugaba cuando era joven: el ropero en este caso, o el espejo en Los geniecillos dominicales.

En cuanto a los espacios cerrados de la marginalidad, su detallada descripción puede servir para establecer una similitud de carácter moral con los seres que los habitan. En "Espumante en el sótano", tras celebrarse el brindis conmemorativo de sus veinticinco años de servicio, Aníbal Hernández descubre que el desorden del sótano es deprimente, caótico y desolador. Acaso este desorden corresponde a su propia imagen moral:

"Aníbal, nuevamente solo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino - ahora lo notaba - una especie de celda, un lugar de expiación".

La celda de Aníbal Hernández no es el único espacio cerrado que acelera la depresión del personaje en Ribeyro. En su "Querellas en la vieja quinta", el espacio cerrado, al envejecer, acelera el envejecimiento físico y la depresión de sus ocupantes:

"Las paredes del edificio se descascararon y las rejas de madera de las casas exteriores se pudrieron y despintaron. La quinta envejeció junto con Memo".

Por otra parte, rompiendo con su propio desprecio por el estilo balzaciano, Ribeyro recurre deliberada e irónicamente a él para describir un hotel provinciano en "Ausente por tiempo indefinido":

"Describir el Hotel de la Estación merecería un aparte balzaciano... El lector puede, si lo prefiere, tampoco entrar en el Hotel. Pero Mario y yo tenemos que hacerlo".

De esta curiosa forma, el narrador ahora omnipresente procede a una detallada descripción del hotel. Ribeyro recurre quizás a esta técnica para provocar a la crítica, o quizás para marcar distancias entre su propio estilo y el balzaciano, que viene a ser un estilo ya superado.

La economía narrativa de los escenarios limeños contrasta también, en Ribeyro, con el detallismo descriptivo del paisaje provinciano. En "Silvio en el rosal", el

narrador insiste en la belleza de la hacienda a lo largo de dos párrafos de minuciosas y fluidas descripciones:

"Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical."

Podría deducirse de esta diferencia de criterios en cuanto a las descripciones, entre los espacios urbanos y los provincianos, que la belleza y la armonía del paisaje invitan a Ribeyro a la descripción; y al contrario, el desorden y el caos de Lima le repugnan.

2.2. Estrategias del narrador ribeyriano

La narrativa del siglo XIX se caracterizó por el uso omnisciente del narrador que todo lo adivinaba, hacía comentarios, resumía, hacía reflexiones acerca de los personajes e incluso los juzgaba. Con el advenimiento de la llamada "novela moderna", este modelo decimonónico se revela ya anticuado. El mundo ya no es lo que era. Las certezas absolutas ya no existen.

Un día Oscar Wilde dijo:

"El artista es el creador de cosas hermosas. Revelar al arte y ocultar al artista es el objetivo del arte"

¹⁵.

Antes, Gustave Flaubert había puesto las bases del nuevo tipo de narrador, al afirmar:

"Uno de mis principios consiste en que no debe uno escribirse a sí mismo en la propia obra. El artista en su tarea debe ser como Dios en la creación, invisible y sin embargo, todopoderoso; debemos sentirlo en todas partes pero nunca verlo" ¹⁶.

¹⁵ Oscar Wilde.-"The picture of Dorian Gray".- New York: Modern Library.-1926.

¹⁶ Citado por Jacques Souvage en su An Introduction to the Study of the Novel.-Ghent: E. Story-Scientia PVBA.-1965.

El propio Joyce se haría eco más tarde de la frase de Flaubert para referirse a sus métodos de composición; describe al artista dramático como uno quien

"como el Dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra...cortándose las uñas" ¹⁷.

Vivimos, como dice Nathalie Sarraute, "la era del recelo". Desde el final del siglo XIX y el principio del XX, el escritor ya no puede pretender delegar el conocimiento absoluto, casi divino, a un narrador omnisciente. Por todas partes han surgido voces a favor de la progresiva desaparición del narrador. Nace entonces lo que la crítica ha llamado "la novela dramatizada" es decir, una novela que se narra por sí misma, sin necesidad de intervención por parte del autor.

En el Perú, la novedad llega con casi cincuenta años de retraso, una vez agotado el viejo modelo de narrador, del tipo del indigenismo, que era apasionado y subjetivo. Los narradores del 50 introducen dos nuevas clases de narrador. Por una parte está Ribeyro como adepto del narrador neo-objetivista y por otra, como ya lo comprobamos, Zavaleta con el narrador perspectivista. Lo que ya llevaba medio siglo practicándose será recibido en las letras peruanas como una gran innovación. Se trata pues, de examinar con mentalidad mentalidad de principios de siglo una técnica que entonces significó una importante innovación.

¹⁷ Citado por Jacques Souvage, op. cit.

Si por una parte podemos constatar la relativa desaparición de la voz del narrador en Ribeyro, hecho que se pone de manifiesto por medio de los distintos niveles de neutralidad que le confiere, por otra parte también es fácil advertir una fuerte presencia autobiográfica en sus relatos.

a)- Estrategia neo-objetivista.

Como reacción a la abultada presencia del narrador en la novela del siglo XIX, la "novela moderna" ha optado por un modelo que intenta luchar contra esta omnipresencia de la voz del narrador, que muchas veces es vista como la del propio autor. Uno de los nuevos inventos será el narrador objetivista, que ya adquirió sus letras de nobleza con Madame Bovary.

Julio Ramón Ribeyro podría ser considerado como adepto a esta tendencia, ya que no hace más que seguir el camino trazado por Flaubert. Pero Ribeyro lleva hasta sus últimas consecuencias el uso de este tipo de narrador, ya que sus relatos han sido calificados como de "una brutal objetividad" ¹⁸.

En vez de contar al lector lo que pasó, Ribeyro le muestra la escena; no le sugiere lo que ha de pensar de los personajes sino que le deja la posibilidad de juzgar por sí mismo. Su narrador parece renunciar a cualquier tipo de beligerancia, limitándose a presentar o narrar desde fuera los hechos observados, sin ceder a la tentación de parcialidad tan inherente al ser humano. Con su objetivismo, Ribeyro rompe con la larga tradición del narrador indigenista que se entregaba a una apasionada defensa de los intereses de los indios.

¹⁸ Luis Alberto Sánchez.-op. cit.

El narrador de Ribeyro refleja su escepticismo frente a la transición que vivía la sociedad peruana de los años 50. No olvidemos que el estilo siempre guarda relación con la visión que uno tiene de la realidad. En su caso, la "brutal neutralidad" del narrador expresa su negativa a pretender conocer la realidad.

Para Wayne C. Booth, existen tres grados posibles para que un escritor exprese su objetividad:

-La neutralidad: "un intento de informar desinteresadamente de todas las cosas buenas y malas". A este respecto, Flaubert advertía que el artista no debe tener "ni religión, ni patria, ni convicción social alguna".

-La imparcialidad: no tomar partido injustamente en contra o a favor de tal o cual personaje, pero añade que "a veces, esta imparcialidad suena como amor o compasión o tolerancia universal (no hay que reprochar a nadie)".

-La impasibilidad hacia los personajes y sucesos de la propia historia ¹⁹.

La objetividad del narrador ribeyriano se sitúa en algún lugar entre el primer grado y el último, es decir, entre la neutralidad y la impasibilidad. Para este tipo de narrador, el mundo observado sigue sus propias leyes que son inasequibles. Acaso será porque están regidas por el azar y el destino. Muchos de los relatos ribeyrianos se resuelven de una forma casual: ¿no es el azar la deidad del ser

¹⁹ Wayne C. Booth. Retórica de la ficción, op. cit.

peruano, como se preguntaba Salazar Bondy? ²⁰.

Ribeyro sabe que no puede definir ni determinar el rumbo de la sociedad de transición que observa, y por ello se limita a reflejarla tal como la observa, es decir desde su aspecto exterior. El lector de ha de colaborar para descifrar los numerosos códigos que encierra este tipo de relatos.

Pero a veces, esta realidad exterior puede ser meramente sensorial, y por lo tanto superficial: Ribeyro nos transmite sensaciones, lo que ve, lo que oye, lo que puede tocar materialmente. En cuanto ser escéptico, no puede comunicarse con sus personajes, ya que la verdadera comunicación supondría al menos una remota posibilidad de conocimiento racional o emocional. El narrador de Ribeyro no se emociona ante el sufrimiento o la alegría de sus personajes. Permanece impasible.

Tampoco nos da detalles sobre el pasado de los personajes que nos presenta pues, ha de conocerlos al menos más que el lector. Pero el narrador ribeyriano permanece ajeno a sus personajes. En muchos de sus relatos, el lector puede identificar a un mismo personaje detrás de distintos nombres, que no son más que máscaras. Este personaje parece recorrer una especie de itinerario espiritual, o pasan por distintas vicisitudes de la vida. Pero Ribeyro nunca nos revelará: "ese Tío Ramón es, como ya os dije, el mismo de

²⁰ ~~Sebastián Salazar Bondy. Lima la horrible, op.cit.~~

"La insignia" que ignoraba el sentido de la secta a la que pertenecía" o también "este Ludo es el que más tarde aparecerá en otra novela con el nombre de Lucho".

En términos de Efraín Kristal, este escepticismo de Ribeyro, al negarse a relacionar a sus personajes entre sí, ni a conocerlos, es una rotunda negativa a conocer el mundo, que a la postre es "su mundo":

"...aquello haría de su voluntad creadora una especie de conocimiento de su mundo; en fin, rehúsa comprender su mundo" ²¹.

En "La señorita Fabiola", tras presentarnos a su antigua maestra de escuela, en una narración plagada de motivos medio esperpénticos y medio tremendistas, el narrador en primera persona se niega a explicarse a sí mismo, y por lo tanto a explicar al lector, los motivos del empobrecimiento de la familia de la señorita Fabiola:

"Esas familias ya no existen, ni probablemente esas casas. Empobrecidos no sé por qué razones, Fabiola y sus cinco hermanos habían resuelto seguir viviendo juntos, con sus padres ancianos y prácticamente inmortales".

Explicar los motivos del empobrecimiento significaría renunciar a la neutralidad, puesto que supondrían esas

²¹ **Efraín Kristal, op. cit.**

explicaciones una crítica indirecta al sistema, al cambio, a las clases medias etc... Podríamos calificar ese modo de narrar como "por derecho": el narrador va directo al tema, sin digresiones, por lo que la historia parece narrarse por sí misma.

La frialdad con la que es narrado el drama de "Los gallinzos sin plumas" resulta chocante para el lector, y recuerda la atmósfera deprimente de las novelas de Kafka. El narrador nunca califica ni valora la situación en la que se ven implicados los dos huérfanos. Tampoco se solidariza con ellos: es un narrador impasible.

Si el hecho de ser objetivo supusiera defender los valores universalmente reconocidos como la Justicia, la Igualdad, el Amor, entonces el narrador de Ribeyro tomaría partida a favor de los dos protagonistas. Pero él no es un narrador simplemente objetivo; es un narrador impasible que no se emociona ante nada.

Estamos quizás ante el cuento más brutalmente objetivo que ha escrito Ribeyro. Si el relato es un espejo como preconizaba Stendhal, la mano que sostiene este espejo debe tener vida propia. La mano de Ribeyro ha renunciado a esta reconocida facultad.

Pero hay que buscar los límites de esta "brutal neutralidad" de ciertos escritores. Wayne C. Booth ha subrayado la dificultad para el escritor de evitar cualquier tipo de intrusión. Para él:

"El autor está presente en todo discurso pronunciado por cualquier personaje que ha recibido sobre sí, de cualquier forma, el distintivo de veracidad" ²².

Escritores como Sartre, Camus y el mismo Kafka logran comprometerse en sus novelas a pesar de carecer éstas de una intromisión del autor. Las críticas de Booth en contra del método objetivista van más lejos aún:

"La voz del autor se revela tan apasionadamente en la decisión de escribir La Odisea, El halcón o Madame Bovary, como en el más inoportuno comentario directo de la clase que emplea Fielding, Dickens o George Eliot [...]. En resumen, el juicio del autor está presente y es siempre evidente para cualquiera que ~~sepa~~ cómo buscarlo" ²³.

Joseph Warren Beach parece hasta tolerante con aquellos escritores que se revelan en sus novelas, con tal de que consiga una buena presentación, y que su presencia no supla la del narrador:

"Si el autor tiene éxito al presentar su tema efectivamente [...], no armaremos pendencia con sus apariciones personales [...]. Nuestra principal contienda es con el autor que hace de su aparición personal un sustituto de la presentación artística de s u

²² Wayne C. Booth, op. cit.

²³ Wayne C. Booth, op. cit.

tema, pensando que hablar sobre el tema es equivalente a presentarlo" ²⁴.

Ribeyro no escapa, a veces, a esta inevitable y mínima intrusión del autor. Algunos de sus relatos arrancan con reflexiones de carácter moralista que sirven de preámbulo a la anécdota. Estas reflexiones iniciales son hechas por el narrador sobre los personajes o las situaciones, pero desde la exterioridad, y no desde la interioridad como en la novela psicológica.

Muchas veces, nos ayudan a situarnos en el contexto, pero no contribuyen a desvelarnos las motivaciones íntimas de los personajes, ni a tomar partida a favor o en contra de ellos. A Ribeyro no parecen importarle mucho si las actitudes de sus personajes son positivas o negativas; ésta es tarea del lector.

En algunos casos, las reflexiones iniciales plantean el eterno conflicto entre el deseo y la realidad, sin sugerir ninguna valoración. Por ejemplo, en "Al pie del acantilado", el narrador protagonista, situándose en una óptica neutral, nos presenta su caso por medio de una parábola:

"Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados".

²⁴ ~~Joseph Warren Beach. - The Twentieth Century Novel: Studies in Technique. - New York: 1932.~~

Las reflexiones iniciales que hace el narrador al introducir "Una aventura nocturna" no dan sino una idea de la depresión física y moral del protagonista:

"A los cuarenta años, Arístides podía considerarse con toda razón como un hombre "excluido del festín de la vida". [...]": andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte".

En "Alienación", el narrador anticipa el destino final del protagonista, calificándolo de "ascensión hacia la nada". Con esta especie de anticipación, el narrador se sitúa en la perspectiva de un testigo indignado. No en vano el título va acompañado del subtítulo "cuento edificante".

El narrador de "Las botellas y los hombres" tiene la facultad de leer los pensamientos del personaje a través de su imagen física:

"Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación".

¿Quién se da cuenta de que en Lima no se puede ser pobre: el protagonista o el narrador? Si es el protagonista,

el narrador no lo puede adivinar, ya que se trata de una simple impresión. En este caso, parece que el narrador hace suya esta impresión del protagonista. Este ejemplo demuestra, una vez más, la dificultad para el escritor de eludir su intrusión en el relato. Pero a veces, Ribeyro opta por la completa supresión de la voz del narrador y deja que sus personajes se presenten a sí mismos y cuenten su caso. En "La piel de un indio no cuesta caro", la voz del narrador es eclipsada por la de los protagonistas. Estos últimos, por medio de los diálogos, se nos van presentando uno tras otro.

Si el neorrealismo aporta una visión objetiva de la sociedad peruana, una especie de registro distante de toda deformación subjetiva, y casi como una imagen indiferente, el relato de Ribeyro es el que más lo consigue. Sin embargo, la realidad que nos ofrece el mundo es siempre relacionada con un conocimiento personal. Las imágenes de una guerra no serán vistas de la misma manera por un pacifista y por un belicista.

Este conocimiento personal está sujeto a un punto de vista individual y a una interpretación o apreciación subjetivas. Con Ernesto Sábato, podríamos afirmar que la novela es a la vez realidad objetiva y subjetiva:

"Para la novela, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está dentro y fuera del sujeto, y de ese modo, es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a ~~el~~

instante" ²⁵.

Wayne C. Booth que no ve tan clara la línea divisoria entre objetividad y subjetividad, admitía que el comentario disminuye la autenticidad. Pero matiza de esta forma el tema de la objetividad:

"¡Por supuesto el comentario disminuye la autenticidad! Todos lo sabemos, nadie lo duda. Pero el acuerdo entre los críticos es, por supuesto solamente superficial. Lo que parece natural en un período o a una escuela, parece artificial en otro período o a otra escuela. Cada uno confía en su propia clase de realidad y el aparente acuerdo sobre la importancia de una superficie natural se destruye tan pronto como comparamos las doctrinas en detalle" ²⁶.

Y sí, como propone Andrés Amorós, la novela debe expresar las creencias fundamentales del hombre en cada momento ²⁷, la de Ribeyro expresa precisamente la no-creencia, el escepticismo de una sociedad de mediados de siglo, en plena búsqueda de una nueva configuración. La transitoriedad del contexto social y las incertidumbres en cuanto al futuro político del Perú de los años 50 determinan

²⁵ ~~Ernesto Sábato.-El escritor y sus fantasmas.-op. cit.~~

²⁶ Wayne C. Booth, op. cit.

²⁷ ~~Andrés Amorós.-Introducción a la novela contemporánea.-Salamanca: Anaya.-1971.~~

la visión escéptica que tiene el escritor de la realidad. Quizás la elección de un narrador que lo ignora todo sobre su propio mundo, que declara desconocer los motivos del empobrecimiento de las clases medias de su propio país, quizás se deba a este escepticismo.

b)-Estrategia autobiográfica.

A pesar de renunciar a una directa intrusión en sus la mayoría de sus relatos, Ribeyro es el escritor de la generación del 50 que proporciona en la ficción más detalles de su propia vida. Las estrechas relaciones entre la novela y la autobiografía son objeto de mucho recelo por parte de los propios escritores. Estos critican a menudo el método histórico, que consiste en vincular a los personajes novelescos con la vida real del escritor.

Philippe Lejeune hace hincapié en las estrechas relaciones de parentesco entre la novela y la autobiografía, señalando que la novela puede ser frecuentemente, aun cuando no se ofrezca como tal, una forma de expresión autobiográfica ²⁸.

Georges May justifica este hecho por lo que podría denominarse como autobiografía del subconsciente:

"Según esta manera de ver las cosas, no es sólo cuando toma la pluma para escribir la historia verídica de su vida cuando el escritor expresa su personalidad y sus verdades interiores. De hecho puede ocurrirle que llegue a expresarse a revelarse más cuando no piensa hacerlo que cuando persigue ese objetivo de manera

²⁸ Philippe Lejeune. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil.-1975.

consciente y declarada" ²⁹.

La autobiografía y la novela tienen mucho en común, por ejemplo el propósito de contar la vida de un personaje, real en el primer caso y de ficción en el segundo. Sin embargo, la experiencia ha demostrado, en muchas ocasiones, que no siempre resulta fácil establecer los límites entre ambos géneros. Máxime cuando se sabe que el fenómeno de la autobiografía es aun reciente en la crítica literaria, aunque su existencia como género se remonta hasta las Confesiones de Rousseau.

Algunos críticos como Paul John Eaking han subrayado la difícilmente evitable presencia en la ficción de motivos autobiográficos:

"We really accept the presence of autobiographical elements in fiction, and any reader with an interest in the life of an author takes pleasure in identifying them [...]. It is, after all, always the first person that is speaking" ³⁰.

²⁹ Georges May.-La autobiografía.-México: Fondo de Cultura Económica.-1982.

³⁰ Paul John Eaking.-Fictions in autobiography.-Princeton: Princeton University Press.-1985.
Traducción Libre: De hecho admitimos la presencia de elementos autobiográficos en la ficción, y cualquier lector interesado en la vida del autor los identificará.
Después de todo, es siempre la primera persona la que habla".

Jean Starobinsky por su parte utiliza la metáfora de Stendhal relacionada con el espejo de la ficción para sostener que la ésta siempre refleja la imagen de la persona que escribe:

"No matter how doubtful the facts related, the text will at least present an authentic image of the man who held the pen" ³¹.

Como muy bien lo sugiere Philippe Lejeune, la autobiografía puede ser objeto de varias aproximaciones: se la puede estudiar desde la perspectiva histórica, ya que el uso del yo es un fenómeno de civilización, precisamente de la civilización occidental; también se la puede abordar desde una perspectiva psicológica, puesto que el acto autobiográfico supone cuestiones tan complejas como la reconstrucción de la memoria, el examen de conciencia, la construcción de la personalidad y la introspección.

Pero ante todo, la autobiografía se presenta como un texto literario, sobre todo si se trata de la autobiografía en la ficción. Y en cuanto texto literario, presenta unos mecanismos internos que han de ser analizados. ¿Qué mecanismos utiliza Ribeyro para revelarse a sí mismo?

La dificultad estriba, según en Philippe Lejeune, en establecer una diferencia entre la persona gramatical y la

³¹ Jean Starobinsky.-Literary Style: A Symposium.- London: Oxford University Press.-1971.

Traducción Libre: "Por más inciertos que parezcan los hechos relatados, el texto reflejará siempre la auténtica imagen de la persona que lo escribió".

identidad de la propia persona. ¿Cómo sabemos que cuando utiliza la primera persona, el yo narrador no se refiere al propio Ribeyro? O al contrario, ¿cómo identificar a través de la tercera persona al propio autor?

Estas son cuestiones fundamentales para el estudio de los motivos autobiográficos en Ribeyro, pero no resulta fácil llegar a una respuesta clara y definitiva, ya que la vida privada es lo que menos quiere desvelar el ser humano.

Wolfgang A. Luchting expresó en una ocasión la tentación que sentía de identificar al "ciudadano Ribeyro" con muchos de sus personajes de ficción, y finalmente sus reticencias ante tal disparate, porque

"Comparar a Ribeyro con Lucho (Crónica de San Gabriel) y Ludo (Los geniecillos dominicales), es como mirar a de las fotos de un Ribeyro gordo y decir ingenuamente: "pero en los libros está flaco" ³².

Ribeyro está presente detrás de muchos de sus personajes de ficción, como lo veremos. Sus motivaciones autobiográficas son de dos órdenes: por una parte está el móvil nostálgico y por otra, la manía coleccionista.

Excepto Sartre y Malraux que han declarado "detestar" literalmente su infancia, ésta ofrece a muchos escritores múltiples posibilidades de exploración por medio del recuerdo. A medida que envejece Ribeyro, sus relatos se llenan de elementos autobiográficos. Georges May ve en esta

³² Wolfgang A. Luchting. Julio Ramón Ribeyro y sus dobles, op. cit.

actitud de los escritores una irresistible voluptuosidad del recuerdo:

"[...] es la pura voluptuosidad del recuerdo lejano a que, a medida que envejecemos, lejos de hundirse en el olvido, remonta por el contrario a la superficie, munida de recuerdos de la infancia y la juventud" ³³.

Si echamos un vistazo en el último libro de Ribeyro, Solo para fumadores, descubriremos en cada una de sus páginas la voluptuosidad de sus recuerdos de infancia y de juventud. Se trata sin duda de su libro más personal. En el relato homónimo, el autor se sirve del pretexto del tabaco para revivir con toda intensidad mediante el recuerdo sus largos años pasados en Europa desde los 60.

Este relato ofrece varias posibilidades interpretativas: un relato de la marginalidad urbana, una crónica sobre inmigración, un tratado exegético sobre el tabaco... Pero la más atractiva resulta la autobiográfica, puesto que preside las peripecias del yo narrador.

Sin apenas diálogos, con un protagonista-narrador anónimo, el relato transcurre con la fluidez propia del recuerdo de infancia. El aspecto introspectivo también desempeña una función autobiográfica, ya que el narrador explora la debilidad de su propia personalidad frente al acto de fumar. La identidad autor-narrador se sobrentiende por la autorreferencia: se menciona Los gallinazos sin plumas como libro publicado por el narrador:

³³ Georges May, op. cit.

"Pero mi humillación fue cuando me animé a vender lo último que me quedaba: diez ejemplares de mi libro Los gallinazos sin plumas, que un buen amigo había tenido el coraje de editar en Lima".

Observamos una interferencia entre dos tiempos: el pasado entra en contacto con el presente: el escritor escribe desde París sus recuerdos sobre esta misma ciudad.

"Té literario", otro relato de Sólo para fumadores, más que un relato autobiográfico, se acerca a un artículo de autocrítica literaria. El narrador en tercera persona es ficticio y Ribeyro cobra una falsa identidad, por medio de un hasta ahora desconocido seudónimo: Alberto Fontarabia.

El recurso a un nombre falso para referirse a sí mismo se justifica como el deseo de tomar distancias frente a sí mismo, de observarse a sí mismo desde fuera, como si fuera a hacer crítica literaria sobre su propia obra. No sólo recurre a un seudónimo, sino que cambia el título de su novela Crónica de San Gabriel, que ahora se llama Tormenta de verano.

Pero todos los detalles remiten al primer título: el protagonista se llama Lucho, se enamora de su prima Leticia, algunos contertulios la califican de novela costumbrista, psicológica, social, y otros piensan que es una novela de amor entre adolescentes.

El hecho de referirse a su propia bibliografía en un relato de ficción refleja la necesidad por parte de Ribeyro

de encontrar un orden y un sentido a la parte de vida ya vivida, una necesidad tan instintiva al ser humano. En este caso concreto, se trata de hacer su balance literario, una especie de anticipación de sus memorias.

Los personajes del cuento, actuando como en una tertulia literaria, califican sucesivamente a este presunto Ribeyro de escritor sombrío ("Todas sus historias terminan mal"), cómico, humorístico, triste y pesimista, pero un pesimista que "no toma las cosas a lo trágico, sino que se muere de risa de la realidad". Finalmente, le califican de escritor fantástico.

Como Fontarabia no es más un falso nombre al que recurre el autor para referirse a sí mismo, éste acabará por no acudir a la tertulia a la que le esperan unos admiradores. Esta estrategia puede interpretarse como una negativa de última hora de intervenir directamente en la acción del relato, o tal vez por motivos de timidez o de falsa humildad porque lo que más desea Fontarabia es "ser olvidado".

En cuanto a la manía coleccionista, hay que apuntar que Muchas veces en Ribeyro, los objetos más concretos cobran el papel de talismanes. Nos referimos fundamentalmente a aquellos objetos que fueron el testimonio de una gloria hoy irrecuperable.

En "El ropero, los viejos y la muerte", el escritor se recrea en el espacio vital más autobiográfico: la casa familiar. Dentro de la casa, el mueble del ropero parece

conservar la imagen intacta de sus antepasados.

Este espacio vital figura en el relato con todos sus detalles identificables: la dirección, el número de sus ocupantes, la situación del mobiliario etc... Además, por primera vez, en un esfuerzo por reconstruir su árbol genealógico, Ribeyro nos proporciona detalles acerca de sus antepasados y del estilo de vida que llevaban. Todos figuran, desde su padre hasta su tatarabuelo, con sus nombres, apellidos y profesiones.

El narrador en primera persona es distinto al protagonista. Los detalles acerca de los antepasados son proporcionados indirectamente por el padre, ya que se supone que el propio narrador todavía no había nacido cuando vivieron estos antepasados.

Como en otros dos cuentos ("Página de un diario" y "Los eucaliptos") Ribeyro vuelve a recurrir aquí a la primera persona del plural: jugábamos, admirábamos, mis hermanos y yo etc... Este recurso a la primera persona plural se interpreta como la expresión de lo que Philippe Lejeune denomina "la autobiografía de los que no pueden escribir"³⁴ pues existe una referencia directa a seres no vivos.

El mismo espejo que actúa aquí como vestigio de un pasado nostálgico vuelve con más fuerza en Los geniecillos dominicales, donde el protagonista parece leer en él un reproche de su difunto padre: "Has traicionado a tu familia".

³⁴ Philippe Lejeune, op. cit.

En cambio, el narrador de "Polvo del saber" utiliza indistintamente la primera persona del singular y del plural. El pacto autobiográfico se resume aquí a los nombres y apellidos de los antepasados, y la biblioteca objeto de su codicia parece un objeto imposible de reconquistar, exactamente como el pasado.

El tema de la biblioteca podría ser un pretexto para lamentar el traspaso de riquezas y de bienestar que han sufrido las familias adineradas con el nacimiento de nuevas clases sociales. La pérdida de la biblioteca supone para el narrador autobiográfico algo más que la pérdida de una propiedad familiar. Significa la pérdida de su pasado, de un patrimonio celosamente transmitido de generaciones en generaciones:

"Me parecía un crimen que esos libros que un antepasado mío había tan amorosamente adquirido, coleccionado, ordenado, leído, acariciado, gozado, fueran ahora patrimonio de una vieja avara que no tenía interés por la cultura ni vínculos con nuestra familia".

A lo que tiene miedo el narrador es a perder la propia historia de la familia, el testimonio de que sus antepasados fueron felices y ricos. Hay en esta actitud una fuerte tendencia a la autoafirmación, la autorevelación, la puesta en relieve del yo.

III- ORALIDAD Y POESIA EN VARGAS VICUÑA

Si hay una característica destacable en la narrativa de Eleodoro Vargas Vicuña, ésta es sin duda su recurso al lenguaje coloquial al que le da un tratamiento lleno de poesía. En un lenguaje que Estuardo Núñez ³⁵ ha calificado de "raigal", Vargas Vicuña sabe combinar el habla popular de la provincia, un mundo que conoce bien, con la literariedad. Su densa prosa presenta múltiples posibilidades expresivas y parece renunciar de entrada a seguir cualquier línea argumental que haría de la narración un relato lineal de los hechos.

Vargas Vicuña, siguiendo una línea previamente dibujada por Arguedas y Alegría, recurre a la fuerza expresiva del habla provinciana para transmitir las emociones de sus personajes, pero sin renunciar a conferir a sus relatos una calidad literaria y artística. A diferencia de sus predecesores indigenistas, Vargas Vicuña no procede a una incorporación de voces quechuas en el español, sino que pone un marcado acento en la sabiduría popular. ¿Cómo consigue el escritor este efecto de oralidad y de literariedad?

Por una parte, el recurso al habla vernácula es perceptible desde sus propios títulos, que muchas veces son palabras indígenas: Ñahuín, Taita Mayo, Chajra etc... También el escritor opta por el lenguaje de la "collera"

³⁵ Prólogo a Ñahuín: narraciones ordinarias.-Lima: Milla Batres.-1982.

provinciana: "La Mañuca Suárez", "La Pascualina". Ese tipo de lenguaje, sin ser auténticamente local, refleja las formas de expresión vigentes en los Andes.

Estas formas de expresión están presididas por la abundante presencia de refranes y de sabidurías populares. Como ya hemos subrayado, los refranes son la expresión de un mundo conservador, inmovilista y que no avanza. Estos colman los relatos de Vargas Vicuña de verismo regional y, sin embargo, la realidad que describen trasciende los límites de la región. Expresan los mitos y las realidades del hombre:

"Que no se sabe nunca lo que nos sucede"

"Hablan de años los que hablan"

"Ojos buscan ojos"

"Agónicos somos".

El autor suple a menudo la carencia de flujo narrativo por el recurrente uso de frases hechas que expresan la realidad mito andino:

"Cuando el cuco canta tres veces, muere un vecino"

"A mayo se le ríe con fiestas y danzarines"

A menudo, las frases de Vargas Vicuña tienen la estructura y el simbolismo de un verso:

"Me vino una nube negra a la cabeza
 Ser Hombre para resistir
 Y se sepa de verdad la verdad
 No sea cosa sea cierto".

En su narrativa, otorga una importancia privilegiada al aspecto verbal, al lenguaje y a la forma, en detrimento de la sustancia misma, del tema y de la trama. Esto no quiere decir sin embargo que su prosa sea exclusivamente artística, puesto que en ella sobresalen grandes mitos del mundo agrícola. Cuando el autor se enfrenta a la inevitable necesidad de narrar los hechos sucedidos, opta sorprendentemente por relegarlos a las notas de pie de página. Esto ocurre en "La Pascualina". La objetivación de los hechos narrados se conseguirá, muchas veces, por medio de un proceso lírico donde el "yo" desempeña un papel fundamental.

Asimismo, sus relatos no destacan por su caracterización, puesto que Vargas Vicuña parece haber renunciado a crear grandes frescos humanos. Sus personajes son meros arquetipos del mundo andino y no llegan a imponer ni a transmitir su visión del mundo al lector.

Sus cuentos adoptan a veces la forma de un poema: brevedad, intensidad, frases sintácticamente invertidas... Y como los poemas, estos cuentos adolecen de la ausencia de trama. En ellos hemos observado la frecuente supresión del verbo o el cambio de su posición en la oración.

"El deseo reseco en un verano de árboles y piedras calcinadas".

Tal vez tenga razón Miguel Gutiérrez al relacionar el tono poético de la prosa de Vargas Vicuña con los poemas de César Vallejo en Los heraldos negros, Trilce y Poemas en prosa:

"...Vallejo influye en la prosa sobre todo a través de su propia poesía: la sintaxis de arguedas y en especial de Vargas Vicuña se hallan ya prefiguradas en las "Canciones de hogar" de Los heraldos negros, en los poemas del eje hogareño de Trilce, y en algunos de los textos de Poemas en prosa" ³⁶.

En opinión de Miguel Gutiérrez, el escritor se ha valido de los recursos de la forma narrativa para escribir sus más logrados poemas ³⁷. En un cierto sentido, se podría decir que Vargas Vicuña es el poeta narrador del 50 que mejor aprovecha los recursos de la poesía para revelar el alma intimista del poblador andino.

³⁶ Miguel Gutiérrez. La generación del 50: un mundo dividido, op. cit.

³⁷ op. cit.

IV-NARRADORES NEORREALISTAS: ¿UNA INSPIRACION ITALIANA?

Algunos críticos como Miguel Gutiérrez han visto en el neorrealismo peruano una influencia directa del cine y de la literatura neorrealistas italianos. Hasta qué punto llega esta hipotética influencia es la última cuestión que examinaremos.

El neorrealismo podría definirse en términos sencillos como un conjunto de novedades técnicas narrativas surgidas tras el final de la segunda guerra mundial. Estas novedades echan por tierra los logros del realismo decimonónico y de principios de siglo. La nueva modalidad se servirá de las estrategias de la novela moderna inaugurada por los escritores anglosajones.

Se trata de un estado de ánimo que expresa la voluntad de superación del pasado, y que pretende hacer del arte un instrumento de participación popular. El neorrealismo no es tanto una escuela literaria como el encuentro, sobre la base de muchas aspiraciones comunes, de hombres y mujeres ideológica y socialmente distintos entre sí.

En el caso de la literatura y del arte italianos, el neorrealismo surge inmediatamente tras la caída del fascismo y el fin de la segunda guerra mundial. Fue un intento de contraponer polémicamente a la vieja angustia existencial una actitud de confianza en el mundo y en los artífices de la historia de la Italia post-fascista.

El neorrealismo en el Perú no tiene ese signo de esperanza en el porvenir ni en la sociedad; más bien expresa las angustias del ser peruano frente a las incertidumbres

que plantea la situación sociopolítica de transición.

Ambos movimientos se inspiran en hombres y hechos de la realidad: obreros, campesinos, marginados, oficinistas, ocupación de tierras baldías, ruina de familias otrora influyentes, huelgas y miseria etc... La coincidencia consistiría en las profundas raíces sociales de ambos movimientos, que intentan dar testimonio fiel de una realidad que debe ser enmendada.

En Italia, el neorrealismo pronto dio más éxitos en el cine que en la literatura, con directores como Vittorio de Sica ("El ladrón de bicicletas"), Roberto Rossellini, Cesare Zavattini y Giuseppe de Sanctis. Concretamente en el caso de Congrains Martín, su primer libro de cuentos Lima hora cero parece haber sido inspirado de la película de Rossellini "Alemania, hora cero", mientras que "Los Palomino" tiene mucho de "El ladrón de bicicletas" de De Sica. Hasta aquí llega esta influencia del neorrealismo italiano en el peruano.

En el Perú, el neorrealismo revaloriza el papel del lector como copartícipe de la obra literaria. Pero también supone una mayor negación de compromiso por parte del escritor. Alejandro Losada ha hecho hincapié en la lamentable negatividad social que gobierna la labor de los escritores del 50:

"No será una literatura que reconstruya el mundo social y dé razón de su sentido, sino otra que da imagen de su incoherencia y de su caos" ³⁸.

Además de la diferencia de signos entre el neorrealismo italiano y el peruano - positivo el primero y negativo el segundo - ambos movimientos son distintos el uno del otro en el uso del lenguaje y de las técnicas. En este sentido, como hemos visto, el neorrealismo peruano se afirma como más innovador y técnicamente más versátil. El cine italiano neorrealista, en cambio, aparece como más inmovilista desde el punto de vista de las técnicas cinematográficas.

En definitiva, resulta muy escasa la relación entre el neorrealismo peruano y el italiano. Esta se limita al fuerte contenido social de ambos movimientos.

³⁸ **Alejandro Losada. Creación y praxis, op. cit.**

CONCLUSIONES FINALES

Nuestro proyecto de sacar a relucir los aspectos particulares dentro de lo general que es la generación del 50 parece por fin llegar a su término. Pero este fin es todavía provisional, pues hemos de recapitular todavía las principales ideas que han guiado nuestro recorrido ¿Qué conclusiones finales podríamos sacar de este estudio?

Serían principalmente de dos órdenes distintos pero complementarios: por una parte, la falta de homogeneidad interna. Por otra parte esta falta de cohesión desemboca en la sorprendente homogeneidad que hemos ido comprobando. Respecto de la primera conclusión, hemos subrayado la versatilidad de los escritores del 50 tanto a nivel de la forma como de los temas.

La versatilidad está en un mismo escritor que maneja a su antojo tanto los temas y la modalidad realistas como los más fantásticos, siempre con el Perú como referente. Tal es el caso de **Julio Ramón Ribeyro** y **Carlos Eduardo Zavaleta**, las dos principales figuras de nuestro estudio, y quizás también de la propia generación del 50. Ambos escritores ofrecen el ejemplo de cómo el Perú avanza hacia una visión unificadora, superando las tradicionales divisiones entre costa y sierra, blancos e indios.

Además de esta versatilidad de temas y de estilos, existe en ambos narradores una diversificación de espacios referenciales: la ciudad y la provincia son sus espacios predilectos. El otro miembro que alterna tanto espacios y temas urbanos como provincianos es **Congrains Martín**. Pero su versatilidad, como hemos visto, se limita al nivel puramente temático, porque en sus esquemas y sus métodos, su realismo resulta demasiado pobre en elementos de ficción.

Pero algunos miembros de la generación como **Vargas Vicuña**, no pueden presumir de la misma versatilidad, y se limitan a referirse a la experiencia vivida, la provincia en este caso. Su realismo indigenista sigue la línea marcada por escritores anteriores como **Arguedas** y **Alegría**, con la diferencia de que él ha optado por un tono más poético y menos referencial. Como ha quedado subrayado en el tercer capítulo, **Vargas Vicuña** parece haber prescindido en sus relatos de argumentos y de personajes. Estos últimos no son más que arquetipos y figuras de la mitología, ya sea clásica o campesina.

Asimismo, el llamamiento que hizo **Ribeyro** a favor de una novela limeña sigue paradójicamente sin ser atendido, ni siquiera por el propio **Ribeyro**. No hemos dado con aquella novela que definió como reflejo de lo que tiene Lima de "peculiar", sus habitantes, su río Rímac, sus barriadas etc... No hemos visto tal novela, fundamentalmente porque **Los geniecillos dominicales**, que pretende ser tal reflejo, resulta una caricatura de novela urbana, por su parcialidad,

procurándonos una visión esperpéntica y subjetivamente unívoca de la Lima de unos jóvenes desclasados. Esta novela no refleja desgraciadamente toda la realidad de Lima, sino la realidad de Lima vista desde la perspectiva de "los geniecillos" accidentales.

El problema de la marginalidad ha presidido los argumentos del primer capítulo, tanto en su aspecto temático como en cuanto a los espacios. A este respecto, hemos llegado a la conclusión de que los personajes urbanos ocupan los espacios según una jerarquía no explícita que corresponde a la escala social. Es lo que hemos denominado la jerarquización del espacio.

Existe también en la generación del 50 una gran variedad de criterios en la elección de tipos de personajes. Se ha dicho desde la crítica que los escritores del 50 aportan una gran innovación a la narrativa peruana, al introducir en el relato a personajes de la clase media urbana. Pero no se ha comprobado que al lado de estos personajes de clase media cuya característica común es la marginalidad, es fácil advertir la presencia ruidosa de una clase burguesa arruinada y nostálgica. Hemos repasado el papel de estos antiguos burgueses en la narrativa de los 50. También los personajes provincianos siguen protagonizando muchos de los nuevos relatos peruanos, tanto urbanos como rurales. Esto se da a raíz del cambio de escenario que se ha operado respecto a la principal problemática social del país.

La supuesta abundancia de personajes juveniles que tanto llamó la atención a Wolfgang A. Luchting no es más que anecdótica, y no debería ser vista como una especial fijación de los escritores peruanos en hipotéticos traumas juveniles. Si se pensara que los recuerdos, fundamentalmente los de juventud y de adolescencia, alimentan la memoria y muchas ficciones, se vería con más lucidez el recurso a ese tipo de personaje. La presencia en algunos relatos de personajes juveniles e infantiles sería también, en términos de Zavaleta, **"la escenificación del Perú a punto de nacer"**, es decir una visión del país como **"laboratorio social en movimiento"**.

Como también ha quedado patente, la generación del 50 no es exclusivamente una generación del relato urbano, si bien esta modalidad es el punto de partida de su visión de la realidad peruana. Esta visión se ampliaría más tarde al proponer la imagen totalizadora del Perú como problema a resolver, y no sólo del Perú urbano, y tampoco del Perú rural. Al lado de las ficciones eminentemente urbanas, hemos destacado buenos relatos provincianos e incluso algunos indigenistas. El indigenismo no ha muerto como proclamaba **Washington Delgado**, sino que ha cambiado de piel.

Por otra parte, si la realidad más cruda sigue presidiendo el ejercicio de la ficción narrativa en el Perú, no podemos dejar de mencionar que los escritores del 50 encuentran en la modalidad fantástica una nueva forma de ver la realidad de su país. A través de los relatos de ficción

pura, muchos de ellos están intentando formular una visión del mundo dominada por la angustia, la incertidumbre y la duda. A este respecto, hemos subrayado el potente referente social de la mayoría de los relatos fantásticos de los 50.

En cuanto a la posible influencia del neorrealismo italiano sobre algunos miembros de la generación del 50, ha quedado demostrado que es dudosa tal relación, puesto que existe entre ambos movimientos una diferencia de signos y de contexto: positivo aquél y negativo éste. Esta relación de parentesco se limitaría pues, al marcado carácter social de ambas literaturas.

Teniendo cuenta de esta mezcla de temas y de estilos, hemos llegado a la conclusión de la imposibilidad de poner etiquetas a los miembros de la generación del 50, según los temas desarrollados o los estilos practicados. Esta imposibilidad de encasillamiento nos lleva a la postre a confirmar la idea del "proyecto común". Este consistiría, aparte de la renovación de las técnicas, en proponer una visión innovadora de la realidad social peruana, cuestionándola angustiosamente.

Los escritores del 50 expresan su escepticismo frente a la transición hacia una sociedad capitalista que parece inevitable. Las ficciones urbanas de Ribeyro, de lejos las más crueles, reflejan esta aprensión frente al cambio social.

Si el papel de la Literatura es dar testimonio de su época y expresar su visión del mundo, los escritores del 50 optan por cumplir este papel, conscientes además, del que ha de desempeñar el artista contemporáneo en la evolución de la sociedad de masas. El suyo es, finalmente, un testimonio angustioso, fríamente escéptico e inquietante. Pero no se trata más que de un simple testimonio, porque los escritores del 50 no expresan claramente al lector una postura ideológica.

Si algo podemos felizmente echar en falta en esta narrativa, es precisamente su falta de definición ideológica, su neutralidad frente al cambio en marcha. Pero por otra parte, esta ausencia de definición ideológica tiene la ventaja de dejar una ventana abierta a la reflexión del propio lector: con la generación del 50, el lector se convierte en parte íntegra del proceso de creación de la obra de arte. La suya es un tipo de narrativa con códigos implícitos, que obligan al lector a poner en marcha su mecanismo crítico.

Más que la expresión de una visión pesimista de la realidad, la generación del 50 ha elegido el camino de la duda, del escepticismo que se cifra en los relatos breves de **Julio Ramón Ribeyro**.

Si bien hemos de refrendar la opinión de **Miguel Gutiérrez** que no veía más que divisiones en el seno de la generación del 50 ¹, hemos de matizar esta opinión confirmando la existencia de un sentimiento común, cimentado por la idea de renovar la narrativa del país andino y proponer una nueva lectura de la realidad social.

La generación del 50 ha heredado una gran tradición narrativa de escritores anteriores como **Ricardo Palma** y **José María Arguedas**. A su vez, han sentado las bases de la narrativa moderna del Perú. Este legado se puede comprobar hoy en la universalidad que goza la Literatura del Perú, o en la internacionalidad de escritores como **Mario Vargas Llosa** y **Alfredo Bryce Echenique**.

¹ **Miguel Gutiérrez**. ~~La generación del 50. Un mundo dividido~~, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE LA GENERACION DEL 50.

ANGELL DE LAMA, Luis Felipe.-La tierra prometida.-Lima: Juan Mejía Baca.-1958.

-Sinlogismos de Sofocleto.-Lima: Talleres Gráficos Villanueva.-1955.

-Hacia una filosofía universal del gato.-Lima: Talleres Gráficos Villanueva.-1957.

-Manual de urbanidad y de las buenas costumbres.-Lima: Editorial Arica.-1970.

ARIAS, Alejandro.-Cinco cuentos crueles.-Lima: Editorial Lumen.-1959.

BUENDIA, Felipe.-Cuentos de laboratorio.-Lima: Editorial Científica.-1956.

-La sétima sección.-Lima: Editorial O. Bravo.-1963.

-Antología de la literatura fantástica peruana.-

-La ciudad de los balcones al aire, crónicas.-Lima: Perla.-1985.

-El extraño caso de los hermanos Levi.-Novela corta inédita¹.

-En la popa.-Novela inédita.

-Cuando el sol besaba silencioso la tierra (Cuatro historias limenses).-Inédito.

¹ Todos los textos de Felipe Buendía, inéditos o publicados en revistas limeñas en los años 50 y 60, ahora inasequibles en España, nos han sido generosamente cedidos, en versiones manuscritas, por el propio autor.

- Zavala o la perfección huida.-Novela corta inédita.
- Meredí y otras narraciones.-Inédito.
- El claustro encantado.-Inédito.
- El gabinete de los muebles chinos.-Inédito.
- Teología del sol, novela poema.-Inédito.

CONGRAINS MARTIN, Enrique.-Lima, hora cero.-Lima: Artes Gráficas "Tipología Peruana".-1954.

- Kikuyo.-Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.-1955.
- No una, sino muchas muertes.-Prólogo de Mario Vargas Llosa.-Barcelona: Planeta.-1975.

LOAYZA, Luis.-Una piel de serpiente.-Lima: Populibros.-1955.

- El sol de Lima, ensayos.-Lima: Mosca Azul.-1974.
- El avaro y otros textos.-Lima: Instituto Nacional de Cultura.-1974.
- Otras tardes.-Lima: Mosca Azul.-1985.

RIBEYRO, Julio Ramón.-La palabra del mudo. Cuentos (52/77).3 vols.-Lima: Milla Batres.-1977.

- Los geniecillos dominicales. Prólogo de Washington Delgado-Lima: Milla Batres.-1973.
- Cambio de guardia.-Lima: Milla Batres.-1976.
- Crónica de San Gabriel.-Barcelona: Tusquets.-1983.
- La caza sutil.-Lima: Milla Batres.-1976.
- Prosas apátridas (Completa).-Barcelona: Tusquets.-1977.
- Atuspatria.-Lima: Richkay.-1981.
- Teatro.-Lima: Instituto Nacional de Cultura.-1975.
- El uso de la palabra.-Lima: Servicio de Publicaciones del

Teatro Universitario de San Marcos.-1962.

-El último cliente. Farsa en un acto.-Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.-1966.

-Confusión en la prefectura.-Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.-1967.

-"La alquimia".- ECO, Bogotá, nº 215, 1979.- págs. 458-468.

-"Notas sobre paradiso".-ECO, Bogotá.-1967.

SALAZAR BONDY, Sebastián.-Lima la horrible.-

-Alférez Arce, Teniente Arce...Capitán Arce.-Lima: Casa de la Cultura del Perú.-1969.

-Pobre gente de París.-Lima: Juan Mejía Baca.-1958.

-El tacto de la araña.-Lima: Moncloa Editores.-1966.

-Conducta sentimental.-Bogotá: Editorial Celsa.-1960.

-Dios en el cafetín.-Lima: Populibros.-1982.

-Teatro: Rodil; No hay isla feliz; Algo que quiere morir; Flora Tristán.-Buenos Aires: Editorial Losada.-1961.

VARGAS VICUÑA, Eleodoro.-Ñahuín: narraciones extraordinarias (1950/1975); prólogo de antonio Cornejo Polar, Lima: Milla Batres.-1976.

-Taita Cristo.-Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.-1986.

ZAVALETA, Carlos Eduardo.-La batalla y otros cuentos; colofón de Alberto Escobar.-1954.

-Vestido de luto.-Lima: Juan Mejía Baca.-1961.

-Niebla cerrada.-México: Editorial Joaquín Mortiz.-1970.

-El fuego y la rutina: antología; selección, notas y prólogo

de Luis Fernando Vidal.-Lima: Peisa.-1976.

-Los aprendices.-Lima: Mosca Azul.-1977.

-Un día en muchas partes del mundo.-Madrid: Editorial Magisterio Español.-1979.

-La marea del tiempo.-Lima: Lluvia Editores.-1982.

-Cuentos completos: muchas caras del amor.-Lima: Lluvia Editores.-1984.

-El cielo sin cielo de Lima.-Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.-1986.

-El Cristo Villenas.-Lima: Lluvia Editores.-1986.

-Unas cuantas ilusiones.-Lima: Lluvia Editores.-1986.

-Un herido de guerra.-Lima: Lluvia Editores.-1987.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE LA GENERACION DEL 50

AINSA, Fernando.-"Una forma de arraigo: Las Prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro".-Madrid: **Cuadernos Americanos**, nº 313, 1976.-págs. 231-234.

ALEGRIA, Ciro.-"Vestido de luto".-Lima: **Expreso**, 15 de enero de 1962.

ALFANI, Mr.-"Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro".-Lima: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, V, 10.-págs. 137-142.

BAQUERIZO, Manuel.-"La nueva narración peruana".-Lima: **Letras Peruanas**, año 4º, diciembre de 1954, nº 11.-págs.55-57.

BRUCE, J.-"De un belveder a otro" (sobre "Silvio en el rosal" de J.R. Ribeyro).-Lima: **Hueso Húmero**, nº 15-16, 1986.-págs. 209-217.

CAMPOS, Fernando.-"La juventud en la otra ribera".-Madrid: **Insula**, 38, 442, 1983.-págs. 11-12.

CASTRO ARENAS, Mario.-"Cuentos de tragedia y de muerte".-Lima: **La Prensa**, 7 de enero de 1962.

CASTRO KLAREN, S.-"El dictador en el paraíso: Ribeyro, Thorndike y Adolph".-Lima: **Hispanamérica**, VII, 8, nº 21, 1979.-págs. 21-36.

CISNEROS, Luis Jaime.-"Zavaleta, nueva trama del relato" (Sobre "Vestido de luto").-Lima: **expreso**, 26 de enero de 1962.

-"Fisonomía actual de la narrativa peruana".-Lima: **Fanal**, 1961, vol. XVI, nº 59.-págs.2-9.

COLINA, José de la.-"Carlos Eduardo Zavaleta: El Cristo Villenas".-México: **Revista de la Universidad Autónoma de México**, octubre de 1956.

CORNEJO POLAR, Antonio.-La novela peruana: siete estudios, incluye el estudio "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades".-Lima: Editorial Horizonte.-1977.

COULSON, Graciela.-"Cuentos de Ribeyro: primer encuentro".-Madrid: **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 195, 1974.-págs. 220-226.

-"Los geniecillos dominicales o el parricidio necesario".-México: **Texto Crítico**, nº 7, mayo-agosto de 1977.-págs.154-163.

DAUSTER, Fernando.-"Los geniecillos dominicales".-Pittsburg: **World Litterature Today**, LVIII, 2, 1984.-pág.243.

GIACONI, Claudio.-"Crónica de San Gabriel".-Pittsburg: **Revista Iberoamericana**, vol.38, nº 80, 1973.-págs. 551-554.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo.-"Zavaleta y la nueva narrativa".-Lima: **El Dominical del Comercio**, 20 de noviembre de 1983.

GUTIERREZ, Miguel.-La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance.-Lima: Sétimo Ensayo.-1988.

HIGGINS, James.-Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.-Lima: Universidad Católica.-1991.

HUERTA, Efraín.-"Niebla cerrada, por C.E. Zavaleta".-México: Revista de la Universidad Autónoma de México.-abril de 1971.

JIMENEZ BORJA, José.-"La batalla de C.E. Zavaleta".-Lima: Suplemento Dominical del Comercio, 29 de agosto de 1954.

KRISTAL, Efraín.-"El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro".-Lima: Revista de crítica Literaria Latinoamericana, nº 20, 1984.-págs. 155-169.

LOAYZA, Luis.-"Regreso a San Gabriel" (sobre Crónica de San Gabriel, de Ribeyro).-Lima: Hueso Húmero, nº 8, 1981.-págs.66-79.

LOSADA, Alejandro.-"La obra de Julio Ramón Ribeyro".-Bogotá: ECO, nº 171, 1975.-págs. 267-278.

LUCHTING, Wolfgang A.-Julio Ramón Ribeyro y sus dobles.-Lima: Instituto Nacional de Cultura.-1971.

-Pasos a desnivel.-Caracas: Monte Avila Editores.-1971.

-Estudiando a Julio Ramón Ribeyro.-Frankfurt: Vervuert.-1988.

- "Entrevista escrita hecha al escritor Julio Ramón Ribeyro".-Kansas: **Hispania**, nº 54, 1971.-págs. 390-392.

- "Julio Ramón Ribeyro: La palabra del mudo, III".-Pittsburg: **World Litterature Today**, LIII, nº 2, 1979.-págs.260-261.

- "Prosas apátridas".-Pittsburg: **World litterature Today**, LXI, 2, 1987.-págs.250.

- "Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro".-Paris: **Mundo Nuevo**, nº 11, 1967.-págs. 21-27.

- "Una historia edificante: Al pie del acantilado de Julio Ramón Ribeyro".-Lima: **Hispanamérica**, año V, nº 19, 1976.-págs. 3-13.

- **Escritores peruanos: ¿qué piensan, qué dicen?**.-Lima: Editorial Ecoma.-1977.

MARTINEZ GOMEZ, Juana.- "Lima en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro". Actas del Simposio sobre lo real maravilloso en Iberoamérica.-Cáceres: **Universidad de Extremadura**.-1990.

- "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano". En **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**.-Madrid: Quinto Centenario.-1991.

NUÑEZ, Estuardo.-**Literatura peruana en el siglo XX**.-México: Editorial Pomarca.-1965.

ORTEGA, Julio.- "Vestido de luto".-Lima: **La Tribuna**, 24 de diciembre de 1961.-pág.7.

OVIEDO, José Miguel.- "Ocho historias neorrealistas".-Lima: **Suplemento Dominical del Comercio**, 7 de enero de 1962.-

pág.5.

-**"Tendencias actuales de la narración y de la poesía".-Lima: El Comercio, 4 de mayo de 1964.**

-**"Literatura peruana, hoy".-La Habana: Revista Casa de las Américas, nº 64, enero-febrero de 1971.**

PEREZ RODRIGUEZ, María Teresa.-El hombre y el mundo: la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Tesis Doctoral.-Universidad de Sevilla.-1991.

RECAVAREN, Jorge Luis.-"Arguedas y Zavaleta".-Lima: La Prensa, 18 de diciembre de 1961.

RODRIGUEZ CONDE, Isolina.-Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón ribeyro. Tesis Doctoral.-Madrid: Universidad Complutense.-1984.

SALAZAR BONDY, Sebastián.-"Zavaleta y La batalla".-Lima: La Prensa, 12 de agosto de 1954.

SANCHEZ, Luis Alberto.-"Vestido de luto".-Lima: La Tibuna, 9 de mayo de 1962.

SERRANO, Alicia.-C.E. Zavaleta y su obra. Tesis Doctoral.-Madrid: Universidad Complutense.-1982.

SUAREZ MIRAVAL, Manuel.-"La batalla por C.E. Zavaleta".-Lima: Idea, nº 21, mayo-junio de 1954.

VARGAS LLOSA, Mario.-Contra viento y marea. 3 vols.-
Barcelona: Seix Barral.-1990.

-**"C.E. Zavaleta".-Lima: Suplemento Dominical del Comercio,**
16 de octubre de 1955.-pág. 9.

VIDAL, Luis Fernando.-"Ribeyro y los espejos repetidos".-
Lima: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, I, 1,
1975.

-**"Julio Ramón Ribeyro, La palabra del mudo, tomo III".-Lima:**
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, IV.-págs. 7-8.

ZAVALETA, Carlos Eduardo.-"Narradores peruanos: la
generación de los 50. Un testimonio".-Madrid: **Cuadernos**
Hispanoamericanos, nº 32, 1975.

-**"El corazón puesto a prueba" (Sobre Salazar Bondy).-Lima:**
Expreso, 9 de julio de 1965.

-**"Los geniecillos de Ribeyro".-Lima: Expreso**, 22 de junio
de 1965.

-**"Personajes adolescentes en la novela peruana".-Lima:**
Expreso, 1 de mayo de 1966.

-**"La carrera vital y literaria de Sebastián Salazar Bondy".-**
Lima: **Presencia**, 26 de mayo de 1968.

-**"Julio Ramón Ribeyro, escritor íntimo".-México: Hojas de**
Crítica, suplemento de la Revista de la UNAM, vol. XXIV, nº
7-8, marzo-abril de 1970.-pág. 2.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LA REALIDAD PERUANA

AA.VV.-El Perú actual (Sociedad y política).-México: Instituto de Investigaciones Sociales.-1970.

AA.VV.-Efectos psicológicos de la marginalidad social.-Lima: Ministerio de Educación.- 1960.

AA.VV.-Primer encuentro de narradores.-Lima: Casa de la Cultura del Perú.-1969.

AA.VV.-"Conceptualiser l'espace".-IMPREVUE, Montpellier: Revue Trimestrielle du CERS.-nº 1, 2, 1988.

BELEVAN, Harry.-Antología del cuento fantástico peruano.-Lima: Universidad Nacional de San Marcos.-1977.

BERCKHOLTZ SALINAS, Pablo.-Barrios marginales: aberración social.-Lima: SESI.-1968.

BOURRICAUD, François.-Poder y sociedad en el Perú.-Buenos Aires: Editorial Sur.-1966.

CARRILLO, François.-El cuento peruano: 1904-1971.-Lima: Editorial Biblioteca.-1971.

CASTRO ARENAS, Mario.-La novela peruana y la evolución social.-Lima: José Godard.-1970.

**CORNEJO POLAR, Antonio.-Literatura y sociedad en el Perú
la novela indigenista.-Lima: Lasontay.-1980.**

**COTLER, Julio.-"La mecánica de la dominación interna y del
cambio social en el Perú".-Río de Janeiro: América Latina,
2, 1975.**

**DELGADO, Washington.-Historia de la literatura republicana.-
Lima: Richkay.-1980.**

**ESCOBAR, Alberto.-Patio de letras.-Lima: Caballo de Troya.-
1965.**

**GIANNELLA, Jaime.-Marginalidad en Lima metropolitana.-Lima:
Desco.-1970.**

**IZIGA NUÑEZ, Roger.-Perú estructura urbana y proceso
histórico-social.-Lima: Atuspatria.-1983.**

**LOSADA, Alejandro.-Creación y praxis. La creación literaria
como praxis social en Hispanoamérica y el Perú.-Lima:
Universidad Nacional de San Marcos.-1976.**

**LOZANO ALVARADO, Saniel E.-Ande e indigenismo; identidad y
conflicto. Prólogo de A. Cornejo Polar.-Cajamarca:
Universidad Nacional.-1985.**

**LLOYD, Peter.-The young towns of Lima. Aspects of
urbanization in Perou.-Cambridge etc: Cambridge University**

Press.-1980.

MARIATEGUI, José Carlos.-Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.-México: Era.-1979.

MATOS MAR, José.-"Informe preliminar sobre el estudio de las barriadas marginales".-Lima: **La Prensa**, 24 de enero de 1958.
-Perú problema.-Lima: Instituto Nacional de Estudios Peruanos.-1983.

MEJIA VALERA, José.-"Estratificación social en el Perú".-Lima: Cultura Peruana, 1962.

MIRO QUESADA, Aurelio.-Costa, sierra, montaña.-Lima: Cultura Antártica.-1947.

OQUENDO, Abelardo.-Narrativa peruana 1950/1970. Selección y Prólogo de...-Madrid: Alianza Editorial.-1973.

ORTEGA, Julio.-Imagen de la literatura peruana actual.-Lima: Editorial Universitaria.-1971.

OVIDO, José Miguel.-Narradores peruanos.-Caracas: Monte avila Editores.-1968.

PEREYRA DIAZ, Juvenal.-Idiosincracia peruana y sociedad.-Lima: S.I..-1966.

RODRIGUEZ, Alfredo.-Segregación residencial y desmovilización política. El caso de Lima.-Buenos Aires: Ediciones Siap-Planteos.-1965.

SANCHEZ, Luis Alberto.-Panorama de la literatura del Perú.-Lima: Milla Batres.-1974.

-Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.-Lima: Villanueva.-1973, 5 vols.

TAMAYO VARGAS, Augusto.-Literatura peruana.-Lima: Godard.-1968.

THIERCELIN, Raquel.-Cultures et sociétés. Andes et Meso-Amérique. Etudes recueillies par...-Publication de l'Université d'Aix en Provence.-1991.

OTRA BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADLER DE LOMITZ.-Cómo sobreviven los marginados.-México etc:
Silgo XXI.-1975.

ALI, Sami.-El espacio imaginario.-Buenos Aires: Amorrortu.-
1974.

ANDERSON IMBERT, Enrique.-El realismo mágico y otros
ensayos.-Caracas: Monte Avila Editores.-1976.
-Teoría y técnica del cuento.-Buenos Aires: Marymar.-1979.

ARROM, José Juan.-Esquema generacional de las letras
hispanoamericanas; ensayo de un método.-Bogotá: Instituto
Caro y Cuervo.-1963.

BACHELARD, Gaston.-El aire y los sueños.-México: Fondo de
cultura Económica.-1975.
-La poétique de l'espace.-Paris: P.U.F.-1958.

BAQUERO GOYANES, Mariano.-Estructura de la novela actual.-
Barcelona: Planeta.-1970.
-¿Qué es el cuento?.-Buenos Aires.-Columba.-1967.

BARTHES, Roland.-L'analyse structurale du récit.
Communications.-Paris: Editions du Seuil.-1981.

BARRENECHEA, Ana María.-"Ensayo de una tipología de la
literatura fantástica".-Pittsburg: Revista Iberoamericana,

80, 1972.

BERGEL, Egon Ernest.-Sociología urbana.-Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina.-1959.

BERMAN, Marshall.-Todo lo sólido se desvanece en el aire.-Madrid: Siglo XXI.-1988.

BESSIERE, Iréne.-Le récit fantastique.-Paris: Larousse.-1974.

BLANCHOT, Maurice.-El espacio literario.-Buenos Aires: Paidós.-1969.

BOOTH, Wayne C.-La retórica de la ficción.-Versión española de Santiago Gobern (s.a.: 1974).

BORGES, Jorge Luis, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares.-Antología de la literatura fantástica.-Buenos Aires: Sudamérica.-1940.

BOZAL, Valeriano.-El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo.-Madrid: Editorial Ciencia Nueva.-1966.

BURRUNAT, Silvia.-El monólogo interior como forma narrativa.-Madrid: José Porrúa Turanzas.-1980.

CABODEVILLA, José María.-Feria de utopías. Estudios sobre la felicidad humana.-Madrid: Editorial Católica.-1974.

CAILLOIS, Roger.-Imágenes, imágenes...(sobre los poderes de la imaginación).-Barcelona: Edhasa.-1970.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo.-El problema de las generaciones literarias.-Buenos Aires: Peña Lillo.-1963.

CAMPRA, Rosalba.-"Il fantastico: una isotopia della transgressione".-Turín: *Strumenti Critici*, XV, 45, junio de 1981.

CARPENTIER, Alejo.-Ensayos.-La Habana: Letras Cubanas.-1984.

CARRILLA, Emilio.-El cuento fantástico.-Buenos Aires: Editorial Nova.-1969.

CLARK, S. D.-La sociedad suburbana.-Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.-1975.

CORTAZAR, Julio.-Del cuento breve y sus alrededores.-Madrid: Siglo XXI.-1974.

DACENAL, José Hidelbrando.-Realismo mágico.-Porto Alegre: Editorial Movimiento.-1970.

DUJARDIN, Edouard.-Le monologue interieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce.-Paris: Gallimard.-1931.

EAKING, Paul John.-Fictions in autobiography: Studies in the Art of self-invention.-Princeton, New Jersey: Princeton University Press.-1985.

ELIADE, Mircea.-Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso.-Madrid: Taurus.-1983.
-Lo sagrado y lo profano.-Barcelona: Editorial Labor.-1985.

ECO, Umberto.-Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo.-Barcelona: Lumen.-1980.

FERNANDEZ MARTORRELL, Mercedes.-Leer la ciudad: ensayos de antropología urbana.-Barcelona: Icaria.-1988.

FERNANDEZ MORENO, César.-América Latina en su Literatura.-México: Unesco-Siglo XXI.-1972.

FLORES, Angel.-"Magical realism in Spanish american Litterature.-Pittsburg.-Hispania, 38.-1955.

FRIEDMAN, Melvin.-Stream of consciousness. A study in Literary method.-New Haven.-1955.

FRYE, Northrop.-La estructura inflexible de la obra literaria.-Madrid: Taurus.-1973.

FREUD, Sigmund.Lo siniestro.-Barcelona: José de Olañeta.-1979.

GENNEP, Arnold Van.-Los ritos de paso.-Madrid: Taurus.-1986.

GREIMAS, A.J.-Sémantique structurelle du récit.-Paris Larousse.-1966.

GUILLEN, Claudio.-Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.-Barcelona: Editorial Crítica.-1985.

GULLON, Ricardo.-Espacio y novela.-Barcelona: Antoni Bosch.-1980.

HUMPHREY, Robert.-Stream of consciousness in the modern novel.-Berkeley.-1954.

IRISH, James.-"Magical realism. A search for caribbean and Latin American roots".-Literary Half Yearly, University of Mysore.

ISSACHAROFF, Michael.-L'espace et la nouvelle.-Paris: Librairie José Corti.-1976.

JAMES, Henry.-The art of fiction and other essays.-New York: Ed. Morris Roberts.-1948.

KRISTEVA, Julia.-Etrangers à nous-mêmes.-Paris: Fayard.-1988.

LANCELOTTI, Mario A.-De Poe a Kafka: para una teoría del cuento.-Buenos Aires: Editorial universitaria.-1974.

LEAL, Luis.-El cuento hispanoamericano.-Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.-1967.

-**"El realismo mágico en la literatura hispanoamericana"**.-Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, nº4, 1967.

LEJEUNE, Philippe.-Le pacte autobiographique.-Paris: Seuil.-1975.

-**Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias**.-Paris: Editions du Seuil.-1980.

-**Moi aussi**.-Paris: Seuil.-1986.

MAIRE, Gilbert.-Les instants privilégiés.-Paris: Aubier.-1962.

MATOS MAR, José.-Urbanización y barriadas en América del Sur.-Lima: Instituto de Estudios Peruanos.-1968.

MAY, Georges.-La autobiografía.-México: Fondo de Cultura Económica.-1982.

MELA, Alfredo.-La città come sistema de comunicazioni sociali.-Milano: Franco Angeli.-1985.

MORA, Gabriel.-En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica.-Madrid: José Porrúa Turanzas.-1985.

MORILLAS, Enriqueta.-El relato fantástico en España e Hispanoamérica.-Madrid: Quinto Centenario.-1991.

PIEPER, Josef.-Una teoría de la fiesta.-Madrid: Rialp.-1974.

POTOCKI, Jean.-Manuscrit trouvé à Saragosse. Texte établi et présenté par Roger Caillois.-Paris: Gallimard.-1958.

QUIJANO, Aníbal.-Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú.-Lima: Mosca Azul.-1980.

ROH, Franz.-"Realismo mágico".-Madrid: Revista de Occidente, 48, 192.

ROSEMBLAT, A.-"Sentido mágico de la palabra".-Caracas: Revista Nacional de Cultura, nº 72, 1968.

SABATO, Ernesto.-El escritor y sus fantasmas.-Madrid: Aguilar.-1963.

SANCHEZ JIMENEZ, José.-Del campo a la ciudad: modos de vida rural y urbana.-Barcelona: Salvat.-1982.

SARTRE, Jean-Paul.-Escritos sobre literatura.-Madrid: Alianza.-1985.

-L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination: Paris: Gallimard.-1948.

STEINBERG, Erwin Ray.-La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna.-México: Noema.-1982.

TODOROV, Tzvetan.-Introduction à la littérature fantastique.-Paris: Seuil.-1970.

-Poétique de la prose.-Paris: Seuil.-1971.

VOLEK, Emile.-"Realismo mágico: notas sobre su génesis".-Lima: Nueva Narrativa Hispanoamericana, nº 3.

WATZLAWICK, Paul.-El arte de amargarse la vida (sobre la felicidad).-Barcelona: Herder.-1985.

WEISBERGER, Jean.-L'espace romanesque.-Lausanne: Editions L'Age d'Homme.-1972.

WELLEK, René et Austin Warren.-Teoría literaria.-Madrid: Gredos.-1959.